CAIETELE
LUCIAN BLAGA
VOLUMUL al XVII-lea

Comunicări, traduceri şi creaţii literare prezentate la Colocviul Internaţional Studenţesc „Lucian Blaga", Ediţia a III-a (XVII), din 29 – 31 octombrie 2015



Editura Universităţii „Lucian Blaga"
Sibiu 2016

UNIVERSITATEA “LUCIAN BLAGA” DIN SIBIU
FACULTATEA DE LITERE ȘI ARTE
DEPARTAMENTUL DE STUDII ROMANICE
CENTRUL DE CERCETĂRI FILOLOGICE
ȘI INTERCULTURALE

CAIETELE
LUCIAN BLAGA

VOLUMUL al XVII-lea

Comunicări, traduceri și creații literare prezentate la
Colocviul Internațional Studențesc „Lucian Blaga”,
Ediția a III-a (XVII), din 29 – 31 octombrie 2015

Editura Universității „Lucian Blaga”
Sibiu 2016

Descrierea CIP

CAIETELE LUCIAN BLAGA

Anul 2016

Adresa redacției: Sibiu, B-dul Victoriei, nr.5-7

Telefon: 0269/215556

Fax:0269/212707

ISSN 1842-435X

Secțiunea I:

HERMENEUTICA TEXTULUI LITERAR

Corporalitatea ca prizonierat.

Starea de captivitate în lirica blagiană

Ioana Mihaela VANCEA
Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj Napoca

Abstract: The aim of this paper is to analyse Lucian Blaga's antum volumes of poe
order to illustrate how the lyrical voice chooses a path of self-blindness so as to repudiate
its of his body. Therefore, we strongly believe that each volume contributes to a lyrical st
captivity, the human body itself being perceived as a space of spiritual imprisonm
reover, this study outlines that not only does the spirit feel captured inside the body, but a
body is smothered by the world within which it moves. The poetic imaginary of Luc
ga also manages to capture different aspects of the body in imprisonment. As a result,
gian lyrical voice deals with his embodiment differently, depending on the prison in wh
body moves: the rural space or the urban one.

Cuvinte cheie: corp, prizonier, poezii, Lucian Blaga, inchisoare, body, prisoner, poe
cian Blaga, imprisonment

Argument

Lucrarea de față pornește de la premisa că toate volumele antume de versuri ale
cian Blaga de la Poemele luminii și până la Nebănuitele trepte spun, printre altele, și poves
ui prizonierat. Fără prea mult dramatism, privite ca un tot, volumele sale de versuri relevă
de istorie lirică a spiritului blagian captiv in trup. Nu putem vorbi despre o captivi
eroasă fizic, cât despre durerea conștientizării unei stări de continuă ființă pe când idealu
ă îndoială, neființa.

În acest context, studiul își propune o discuție cu privire la starea de captiv, mai ex
modul de manifestare a acestei stări de prizonierat în trup, după cum reiese din volumele s
versuri. Întrucât odată cu primul volum de versuri se remarcă mai multe aspecte ale ace
zonierat, vom miza pe sintagma de corporalitate secundă, deoarece există mai multe avata
corpului. Acestea se modifică în contextul imaginarului poetic blagian în funcție de reac
care eu liric le are în calitate de captiv. De fiecare dată, scopul este acela de anular
nițelor trupului fizic fie prin integrarea în mediul vegetal, fie prin anularea lui prin so
n inchiderea ochilor, care refuză să-l accepte vizual ca loc al carcerei.

Interesant este de urmărit cum fiecărui volum îi corespunde o etapă a acestui prizonie

Începuturile „dezmărginirii” eului liric – metoda matrioska

Conceptul dezmărginirii eului liric este, în viziunea lui Ion Bălu, o manifestar presionismului, astfel că, mai ales în primul volum, „atitudinea expresionistă a dezmărgin ui se concretizează în două teme poetice, inegale ca adâncime ideatică și deosebite rafață imagistcă: dragostea și moartea” . Deși aceste două teme mari stau la baza procesu mărginirii, acesta reprezintă doar un ideal pe care eul liric nu-l atinge, dar în iluzia căruia nifestă. Procesul desprinderii e imposibil, deoarece însăși existența umană presup ncipiul dihotomiei trup-spirit. Eul liric blagian este, în toate volumele de versuri, un cap ă experiența și conștientizarea trecerii timpului produce modificări în modul în care ac percepe condiția. Mai mult, în favoarea ideii de corporalitate ca prizonierat, stă și tendi giană de contemplare prin senzații. Tocmai de aceea, orice vibrație a lumii exterioar mțită de eul liric în mod mijlocit, prin medierea trupului, ceea ce și îngreunează accesu noașterea luciferică. În acest sens, „poezia lui nu izvorăște atît dintr-o emoție profundă regiunea senzației sau din domeniul cerebralității” , bucuria blagiană de a trăi e „limitat zație sau sprijinită pe considerații pur intelectuale” .

Primul volum, Poemele luminii (1919), ilustrează, poem cu poem, o serie de aspecte zonieratului în corporalitate. Întrucât volumul este cel mai aproape de tema iubirii, de ac puls general al poeziilor, considerăm dezordinea în care imaginarul poetic surprinde trup auză a acesteia. Deși, „aproape nici una dintre poeziile volumului nu poate fi analiz lusiv ca expresie a sentimentului de dragoste” , tema iubirii este cea care pune în mișc corpul poetic (poemele însele), cât și imaginile corpului blagian. Ideea generală lans tă cu primul volum este cea a posibilității unui corp secund. Eul liric blagian se mis ește în accepțiunea secundarității. În momentul în care acesta conștientizează limitele fiz apelează la o serie de soluții pentru a le extinde și a se extinde implicit și spirit

Astfel, se amplasează, printr-o serie de strategii ale imaginarului poetic, într-alte trup e-l conțin pe cel inițial. Imaginea trupului în trup, după modelul păpușii matrioska se nține pe parcursul tuturor volumelor de versuri. De altfel, conceptul are aplicabilitate cu i mult cu cât „sufletul” în poezia blagiană este înlocuit de acest termen, de corp. Eul l te cu trupul: „Poetul va clădi, în primul rând, trupul, în locul sulfetului ficționalist, su versibil devenirii. Psihologia mitică respinge conceptul de suflet și adoptă conceptul de t sinecdoca inimă, sânge, sâni, pântece (...) Că acesta este un proces lucid, de gândire cian Blaga, se dovedește prin întrebuințarea conceptului trup, acolo unde psiholo șnuită întrebuințează conceptul de suflet. Absentismul divin nu-l simte poetul cu sufletul trupul.”

Volumul lansează o serie de ipostaze ale acestui trup-matrioska, care funcționeaz care dată ca o închisoare. Corporalitate este insuficientă în forma sa: „O, vreau să joc, c iodată n-am jucat!/ Să nu se simtă Dumnezeu/ în mine/ un rob în temniță – încătu

acest punct, doar în interiorul ei se poate ajunge la un corp mai intim. Sub pleoape oric ibil: ,,iar eu încet, nespus de-ncet/ pleoapele-mi închid, îmbrațisând cu ele tainic/ icoan ochii mei" (Noapte). Închiderea ochilor nu ascunde privirii doar lumea înconjurătoare lusiv propriul corp. Are loc, așadar, o depărtare de trup prin schimbarea perspectivei, c putem înțelege ca o evadare din el prin adâncirea în acesta. Dacă vreți, imaginea poat ciată cu condiția prizonierului care, închis fiind, se retrage în cel mai întunecat col nisorii pentru a nu se mai vedea pe el însuși închis și pentru a nu mai vedea gratiile închiso

Cu toate acestea, există și un moment al conștientizării unui corp mai mare decât al c care îl are de drept. Mai exact, este tocmai cel din care a fost extras, cel al universalului ii Ideilor. Prin urmare, ,,în starea panică, el permanentizează condiția ec-statică, fi milar trupului Marelui Antropomorf. Limitele propriei persoane dispar, poetul topindu-s rele circuit al materiei" . În contextul acesta, prin poezia Gorunul se explică tendința v ce de a anticipa o integrare în vegetal după moartea trupului: ,,O, cine știe? – Poate că/ nchiul tău îmi vor ciopli/ nu peste mult sicriul,/ și liniștea/ ce voi gusta-o între scândurile mt pesemnte de acum:/ o simt cum frunza ta mi-o picură în suflet - și mut/ ascult cum cr trupul tău sicriul, sicriul meu" . Imaginea poetică reprezintă un trup rece, dezumani brăcat în haina vegetalului și reintegrat astfel în natură. Prezența vegetalului ca elem egrator devine soluție pentru trupul uman.

Nu în ultimul rând, volumul introduce și imaginea corpului fragmentat. Insă, în b eralizării unei teorii a fractalilor, conform căreia orice fragment care este desprins dint p mai aplu, acesta are în structura sa aceeași organizare a corpului din care a fost emplul triunghiului Sierpinski – ,,se pornește de la un triunghi plin în care se ,,decupea nghiuri egale cu un sfert din triunghiul ini- țial. Dacă repetăm la infinit acest proces, atu n obține un fractal identic cu triunghiul lui Sierpinski) . Ceea ce înseamnă că microcosmo conține macrocosmosul. Cu toate acestea, deși organicitatea fragmentată poate fi interpre ca o cale de evadare este, totuși, una nesatisfăcătoare, deoarece imaginarul poetic blagian vedește sărac în astfel de reprezentări pe parcursul următoarelor volume. Un exemplu emul Frumoasele mîni: ,,Presimt:/ frumoase mîni, cum îmi cuprindeți astăzi cu/ căld stră capul plin de visuri,/ așa îmi veți ținea odată/ și urna cu cenușa mea./ Visez:/ frumo ni, cînd buze calde-mi vor sufla/ în vînt cenușa, ce-o s-oțineți în pălmi ca-ntr-un potir,/ ca niște flori,/ din care boarea-mprăștie – polenul" . Concluzionând, acest prim vol sează avataruri ale trupului care fie sunt reprezentări ale acestuia extins înspre vegetal, as înspre universul micro, în substraturile cele mai ascunse. Faptul de a nu-și fi suficien țiul în care există reprezintă un argument puternic în reprezentarea ipostazei de osta este manifestări corporale arată, totodată, și soluțiile la care prizonierul apelează.

Soluții ale prizonieratului

prinde această pendulare între oboseală și izbucnirile de vitalitate dionysiacă. În fond, t reacții ale nevoii de evadare, care se constituie în ceea ce numea Nicolae Ba nbivalența baudelairiană (oroarea vieții și extazul vieții)" . Pe de altă parte, senzația de p lt suflet, ar putea reprezenta, prin trimiteri la biografia autorului chiar o stare a autor uși care încearcă să-și extindă trăirile prin poezie, cum se întreabă și Mircea Vaida d oala de <<gingășie>>, de <<prea mult suflet>>, nu e tocmai definiția metaforică a poez de apropiată ideii lui Vinea, care consideră poezia o <<stare>>?" .

Iată, două feluri de reacționare cu scop eliberator și, implicit, cu scopul de a nisoarea, de a-i respinge limitele – adâncirea în el însuși și extinderea prin contopirea getalul. Ambele pot fi considerate pseudosoluții luate sub intensitatea trăirilor. Trupul „lut slab" sub trecerea timpului: „Numai pe tine te am, trecătorul meu trup,/ și totuși/ f e și roșii eu nu-ți pun pe frunte și-n plete,/ căci lutul tău slab/ mi-e prea strîmt pe șnicul suflet/ ce-l port./ dați-mi un trup,/ voi, munților, mărilor, dați-mi alt trup să-mi desc unia/ în plin!/ Pămîntule larg, fii trunchiul meu,/ fii pieptul acestei năprasnice inim namismul interior determină o expansiune de tip dionysiac care-l face „pe poet să si oia de a-și găsi un corp pe măsură: Dați-mi un trup voi munților! În starea panică manentizeaza condiția ec-statică, fiind asimilar trupului Marelui Antropomorf. Limi priei persoane dispar, poetul topindu-se în marele circuit al materiei." Ambivalența amin erior se concretizează și prin modul de așezare a poeziilor, întrucât Pașii profetului înc poezia Pan și se încheie cu Moartea lui Pan. Finalul volumului subliniază o conștiință bloc ontinuare între granițele trupești, imaginarul poetic surprinde îmbinarea umanului „cu fa estră și domestică la confluența regnurilor fundamentale: mineral și vegetal. Atitudinea pt consecință imediată o indistinctă diferențiere a ființei de mediul ambiant, reflexul u științe confuze încă, neeliberate de materialitatea telurică" . Eul liric se află în manentă încercare de a găsi un ritm comun cu universul, o modalitate prin care să-și adapt țiul închisorii la armonia din afara ei cum. De exemplu, Veniți după mine tovarăși „es iecție a sufletului interior în baza identificării ritmului vieții umane cu ritmul cosmic, ma unei cuceriri a universului, acest „strigăt" expresionist" .

Spațiul matrioska – sincronia prizonieratului

Nevoia de expansiune în afara corpului este motivată chiar de filozofia poetului c ținr „că orizontul misterului este un implicat fundamental și imanent al existențe științei specific umane (...) Conștiința umană nu e împlinită ca atare, decît în clipa cînd ac zont se declară în ea" . În această ordine de idei, cel de al treilea volum, În marea trec 24), scoate în evidență și ipostaza celuilalt, unde celălalt este tocmai elementul divin. D irea declanșa în primele două volume astfel de retrageri ale eului liric și de încercări c căli trupul și de-ai modifica granițele, aici, imaginarul poetic include și macrocosmosul. I

e profund sugerată de versul: „Ești muta, neclintita identitate/ (rotunjit în sine a este a),/ i nimic. Nici măcar rugăciunea mea”.

Noutatea volumului cu privire la aspectul stării de captivitate în trup o reprez esarea la persoana a doua. Eul liric blagian e deja un inițiat al prizonieratului, știe ertatea sau fericirea e la sat, nu doar pentru că satul este loc al copilăriei, ci pentru că e lo getalului la care, cel crescut la oraș, nu mai are acces. Prizonieratul în trupul născut în ora i violent, nu cunoaște soluția integrării în natură: „Prietene crescut la oraș/ fără milă rile în fereastră,/ prietene care încă niciodată n-ai văzut/ cîmp și soare jucînd subt p oriți/ vreau să te iau de mână, vino, să-ți arăt brazdele veacului” (Pluguri) . Aceeași adres ectă este utilizată în Lucrătorul: „Te irosești în încordări de arc/ lîngă roțile mari de o vești între degete sînii materiei”. Astfel, putem discuta și despre un prizonierat secund: ai al spiritului în trup, iar apoi a trupului în oraș sau în sat. Or, satul-închisoare nu ceput ca atare tocmai pentru că este un mediu ofertant din punctul de vedere al posibilităț a ascunde granițele trupului. Satul e bogat din prisma vegetalului înspre care am observa liric tinde cu scopul de a se pierde în el. E un mediu care-i permite grandoarea și espunde trăirilor lui intense. Așadar, prizonieratul rural al trupului e aproape insesizabil fundă cu starea de veșnicie, care există în afara materiei: „Copilo, pune-ți mînile unchii mei./Eu cred că veșnicia s-a născut la sat”.

Fetișizarea stării de captivitate

Dacă volumul anterior evidenția, deopotrivă, dorințe ale prelucării trupului p ansiune sau retragere, *Lauda Somnului* (1929) ilustrează cu precădere fenomenul retrag ine. Chiar simbolistica somnului implică o cădere în afara realului. De la un volum la al <Dezmărginirea>> eului liric nu mai e căutată printr-o mișcare de expansiune, ci eriorizare(...) Impulsului frenetic în afară, „eul” îi preferă acum retragerea în sine, dar eași țintă. Îngândurarea ia locul expansivității; visul se substituie faptei” . Din suferința ea prea mult sau de a conștientiza prea multe impedimente, alegerea cea mai potrivită agerea înspre ceea ce nu se vede. Astfel, „exaltând organicul, Blaga nu rămâne la presionism naturistic, căci materia suferă, în viziunea lui, tocmai de acea „tensi erioară” care tinde parcă s-o alunge din ea însăși” .

Mai mult, sincronia de retrageri din volumul al treilea, atât retragerea eului liric, câ presia retragerii creatorului în bolta cerească, determină, inevitabil, un haos in imagina tic al lumii umane și a celei divine: „Umblă mașinile subpământești. În nevăzut peste turn ercontinentale zvonuri electrice./ De pe case antenele pipăie spații/ cu alte graiuri și alte v Arhanghelii sosiți să pedepsească orașul/ s-au rătăcit prin baruri cu penele arse” (Vea diul urban devine claustrant inclusiv pentru mesagerii divinității. Poezia surprinde un n văzut de a fi, o trăire aparent hedonică, însă „<<Trăirea>> este inadmisibilă hedonic, ci nu

ființei, e fascinat de ceea ce nu s-a născut, nu ca de o absență, dar tot ca de o prezență. E
um, regretând în naștere pierderea paradisului, poetul ar avea sentimentul că a pierdut
nicul, nu inexistentul, ci viața însăși” .

Vârstele captivității

Odată cu volumele *La cumpăna apelor* (1933) și *La curțile dorului* (1938), prizonier
e adus în imaginarul poetic blagian la o vârstă a maturității. Condiția de ostatic a devenit
apăsătoare, încât dorința de moarte se manifestă tot mai stringent, devine febrilă: „D
năzeci de ani trec iarăși pe-aceleași uliți/ unde-am fost prietenul mic al țărînii din sat./ F
m în mine febra eternității,/ negru prundiș, eres vinovat” (Sat natal).

Cele două volume sugerează o idee comună, aceea a faptului că în condiția, de al
ană, de prizonier, eul liric blagian se maturizează în interiorul captivității corporale
ulitatea lor, volumele surprind parcursul prizonieratului de la o vârstă a tinereții, a copilăr
eia îi este caracteristică și zbuciumul dionysiac, la una a maturității. Evoluția prizonierat
datorează existenței unei „culturi <<majore>>, desfășurată istoric, al cărei cadru
stituire este <<orașul>>, și o cultură <<minoră>>, de tip organic, anistorică, înflorit
sat>>. Fiecare corespunde unei vârste sufletești. Cultura <<majoră>> e produsul maturită
a <<minoră>>, creația copilăriei” . Prin urmare, trecerea timpului declanșează un rațional
tip apolinic, toată experiența corporală și toate zbaterile de pe parcursul ei își pierd tre
sistența de altă dată: „Anii se vor lungi/ încet, încet, cu tot mai mari pași/ de la oraș la or
opresc cu ochii în huma săracă,/ mi se pare că anii aceștia/ de osteniri fără zare,/ de rătă
ureole amare,/ vor ține pînă la urmă,/ ca un vînt ce mă-mbracă/ și-mi zvîntă ființa” (A
begie și somn).

În ceea ce privește asocierea prizonieratului cu vârsta maturității, respectiv a tăce
sile Fanache a corelat vârsta maturității, din prisma reperelor spațio-temporale, cu imagina
tic al drumurilor. Astfel, tot ceea ce înseamnă umblare, căutare (de evadare, completăm
află sub simbolul drumului și, implicit, a curgerii timpului. Paradoxal, deși vorbim despr
re de captivitate, are loc o continuă trecere și aprofundare a acesteia ceea ce oferă, într
iluzia descătușării sau dezmărginirii.

Volumul din 1943, Nebănuitele trepte este ultimul volum de versuri antum care înch
otodată, și povestea lirică a acestui prizonierat. Imaginarul poetic al Nebănuitelor tre
turează ultima etapă a prizonieratului în contextul în care eul liric își asumă destinul u
stențe nedorite într-un trup care nu s-a ridicat la înălțimea neliniștilor sale. Poemele ace
um trasează ultimele linii din portretul celui captiv, rămas însingurat și fără soluții
pare. Toate tentativele de expansiune sau de retragere au fost parte al unui lung joc. E nev
o mișcare de retragere finală din viață, e o nevoie născută din pricina zădărniciei și a u
a mari oboseli: „De greul pre lungului joc/ acum și pleoapa mi-e grea” (Veghe). Tră

ncez a fi nici mort nici viu. Din contră, degradarea constantă a granițelor trupești e
tivată de faptul că „ceea ce îl așteaptă nu este nici destinul său și nici propria sa moarte
hazard anonim care nu poate să-i pară decât de un arbitrar absolut (...) într-un fel, cel
este că ostaticul nu mai riscă nimic, el este în întregime acoperit căci este smuls din prop
destin" . Toate soluțiile pe care le găsește, în special această retragere stringentă care
marcă în special de la al treilea volum înainte, se reunesc într-un gest suprem de inducer
irii. Toate volumele conlucrează la redarea aceastui proces treptat de retragere. Până la ur
orba de refuzul hotărât al vocii lirice de a mai vedea închisoarea. Astfel, orbirea e
untară, întrucât „orbul trăiește adâncit în sine, este – spre a folosi o formulare blagiană
nadă în mișcare, un univers zăvorît ermetic" .

Concluzii

După cum s-a observat, dorința de viață în poezia lui Lucian Blaga contrastează c
oseala constantă născută din imposibilitatea unei expansiuni corporale pe măsura intensit
irilor. Tocmai de aceea, corpul este văzut și simțit ca un impediment, ca o formă de închiso
are eul liric a fost „aruncat" prin naștere. Mai mult, tocmai intensitatea trăirilor ex-tatice
umul Poemele luminii permit ipoteza conform căreia sentimentul captivității determin
e de ipostaze ale trupului ca închisoare. Ulterior, fiecare volum relevă o interconexiun
ritului cu trupul si cu mediul în care acesta se desfășoară, întrucât eul liric simte captivita
nod diferit în funcție de acest spațiu.

Poemele relevă, mai ales, forța liricii blagiene de a relativiza corporalitatea, astfel în
anuleze granițele. În acest sens, am discutat despre un imaginar poetic care extind
age trupul deopotrivă. În procesul expansiunii, corpul primește aripi sau este integra
diul natural al lumii vegetale. Pe când, de cealaltă parte, în tendințele eului liric de retrag
pre sine (prin închiderea pleoapelor, prin somn, prin contemplare asupra propriei cond
pul este anulat vizual, este negat ca închisoare de ostaticul său. Cu toate acestea, am pu
sidera că imaginarului poetic blagian îi corespunde teoria fractalilor, întrucât indiferent
mele de extindere a corporalității, atât înspre vegetal, cât și înspre interiorul ei, ea rămân
bele planuri o formă de închisoare.

Cel de al treilea volum, În marea trecere, reprezintă un loc al desfășurării ambivalen
giene. Sentimentul captivității determină aceste mișcări de permanentă retragere
ansiune, care așază trupul fizic între altele două: unul nevăzut, al interiorului și a
ndios, creație a demiurgului. În fapt, eul liric nu are acces la niciunul dintre ele, doar la
are se simte claustrat. Imaginea acestei închisori blagiene, care este chiar trupul uman, po
semănată cu structura păpușii matrioska. În funcție de cele două mișcări amintite, se renu
tratul uman al corporalității în favoarea celor cu potențial eliberator.

Deoarece volumele de poezie ale lui Lucian Blaga se completează în crea

ga, Lucian (1995): Opere, Volumul I, Editura Știința, Chișinău;
ga, Lucian (1949): Știință și creație, Trilogia valorilor, Editura Fundația Reg
pentru Literatură și Artă;
nchot, Maurice (1980): Spațiul literar, Editura Univers, București;
ga, Corin (2013): Lucian Blaga: Geneza luminilor imaginare, Editura Tracus A
București;
inescu, G. (1928): Lucian Blaga în ,,Gândirea”, nr. 2;
ohmălniceanu, Ovid., S. (1978): Literatura română și expresionismul, Editura Miner
București;
nache, Vasile (1990): Eseuri despre vârstele poeziei, Editura Cartea Românească, Bucure
ntâneru, Constantin (2011): Poezia lui Lucian Blaga și Gândirea mitică, Editura EIKO
Cluj-Napoca;
nă, George (1976): Opera literară a lui Lucian Blaga, Editura Minerva, București;
vinescu, Eugen (1968): Texte Critice, Ed. Tineretului, București;
nolescu, Nicolae (1968): Metamorfozele poeziei, Editura pentru Literatură, București;
cu, Dumitru (1967): Lirica lui Lucian Blaga, Editura pentru Literatură, București;
o, Ion (1981): Lucian Blaga. Universul Liric, Editura Cartea Românească, București;
a, Mariana (1970): Cunoaștere poetică și mit în opera lui Lucian Blaga, Editura Miner
curești;
doran, Eugen (1981): Lucian Blaga. Mitul poetic, Editura Facla, Timișoara;
da, Mircea (1975): Lucian Blaga. Afinități și izvoare, Editura Minerva, București.

Lucian Blaga și Ioan Es. Pop.

Configurări spațiale

Snejana UNG
Universitatea de Vest din Timișoara

Abstract: This paper focuses on the analogies and the differences between two poe
tten by Lucian Blaga and Ioan Es. Pop. Starting from the theory that an image consist
parts (a concrete and an abstract one), we can identify several spatial dualities, such as o
nclosed, sacred – mundane space etc. in both of the texts. However, the similarities regard
content are doubled by some differences in style, generated by the association
ressionism and traditionalism in Lucian Blaga's poem and expressionism
tmodernism in Ioan Es. Pop's poem.

Cuvinte cheie: influență, (neo)expresionism, dualitate, spațiu deschis, spațiu închis.

Tripla etichetare a lui Ioan Es. Pop – optzecist, nouăzecist, expresionist – vizează
textul literar în care poetul debutează, cât și viziunea, structura și stilul poemelor s
fel, „optzecist prin naștere (1958) și nouăzecist prin adopțiune”[1], Ioan Es. Pop scrie o poe
cărei componente sunt calificate drept expresioniste. Pornind tocmai de la această pregna
npozițională, exegeții au reușit să evidențieze o serie de afinități cu poeți precum Ge
kl, George Bacovia și Lucian Blaga. Dintre acestea, cea care importă în lucrarea de față e
uența lirică blagiană, al cărei rol este, după cum se va vedea, de „accelerare a unei deve
tice”[2], fiind, în fond, o influență de factură catalitică.

Expresionist prin conturarea unei lumi în descompunere și a unui „demonism vizio
accente apocaliptice”[3], acel aspect ce îl apropie întâi de toate pe Ioan Es. Pop de Luc
ga este explorarea spațiului rural. Însă maniera în care cei doi poeți radiografiază fizi
ntal toposul arcadian e departe de a coincide. Disonanțele configurării spațiului la cei do
ază pe două coordonate, generatoare ale naturii duale a toposului: pe de o parte, vorb
pre o imagine fizică, materială și concretă, iar pe de altă parte, despre o imagine ment
tractă, supusă unei grile de interiorizare a exteriorului spațial. În cele ce urmează, ne v
aliza atenția asupra mecanismelor de redare a dualității topografice rurale în două poem
natal al lui Lucian Blaga și *ieudul fără ieșire* al lui Ioan Es. Pop.

Având în vedere procesualitatea configurării topografice, vom porni prin a ilu
erminanta fizică a *topoilor*, demers în care apelul la dialectica deschis – închis se dovede
indispensabil. Oferind în *Trilogia culturii* imaginea unui „orizont, indefinit ondula

chisă”[6]. Dubla funcționalitate a spațiului mioritic se regăsește întocmai în poemul blag
intit anterior, *Sat natal*. Continuându-ne argumentarea după modelul realizat de Gas
chelard în *Poetica spațiului*, sesizăm că poezia de față este receptaculul mai mu
nifestări sub formă materială a celor două tipuri de spațiu.
uăm, de pildă, versurile „Nedumirit turnul se va uita două ore în urma mea/ până m-oi pie
nou subt dunga apusului”[7]. Ceea ce ne interesează din punctul de vedere al spațialității fiz
ersurile de față e turnul, ca imagine a închiderii, și „dunga apusului”, ca redare a imensit
urale, simbol al deschiderii infinite. Un alt exemplu îl reprezintă versurile „Lumina b
fel în zid, apele altfel în țărm/ Porți se deschid să-și arate uimirea”. Remarcăm și
ernanța dintre înăuntru și afară, deschis și închis. În vreme ce zidul și țărmul redau finitudi
ografică, lumina și apele sunt asociate unor imagini optice nedeterminate dimensional.
lt, spațiul blagian presupune nu numai orizontalitate, ci și verticalitate: „Plop înălțat de
nevăzut asemenea fusului”, vers căruia i se adaugă imaginea turnului și a zidului. Ast
vită în ansamblul ei, poezia de față se conturează asemenea unui sistem de axe ortogonal
cealaltă parte, materialitatea spațială din *ieudul fără ieșire* e creionată mai degrabă ca s
nei închideri devoratoare ce dă impresia unei „lumi-închisoare”[8]: „zadarnic te vei zbat
ieșirea intrarea ieșirea/ zadarnic vei zori să rupi lințoliul spațiului/ în care-ai lunecat. dinc
i să dai decât de urma piciorului tău de dincoace./ fără margini este ieudul și fără ieșir
putea, așadar, imagina toposul configurat de Ioan Es. Pop sub forma unui cerc. Tot
cularitatea topografică în poemul de față permite o deschidere a exteriorului în inter
adoxal, ceea ce se află dincolo de finitudinea prestabilită de cerc e imaginea unei imensi
țiale interioare ce prilejuiește cartografierea unui spațiu *ab ovo*, sustras temporalității:
urul peste văzduhuri plutește el peste/ uscaturi și ape nu-l prevestește nicio/ aură nu-l urme
io/ coadă de cometă”. Rezultată dintr-un joc intertextual, versurile lui Ioan Es. Pop fiin
d un ecou al versurilor stănesciene („înăuntrul desăvârșit,/ care se începe cu sine/ ș
rșește cu sine,/ nevestit de nici o aură,/ neurmat de nici o coadă/ de cometă”[10]), ideea u
chideri în interior preconizează necesitatea conturării unei imagini mentale a spațiului.

Însă în discutarea reprezentării mentale a toposului e necesar să pornim de la dihotom
fășurare și funcționalitate a imaginii, aceasta fiind, după cum afirmă Jean-Jacq
nenburger, „o categorie mixtă și deconcertantă care se situează la jumătatea drumului în
cret și abstract, între real și ideal, între sensibil și inteligibil”[11] și care „ne permite
roducem și să interiorizăm lumea, să o conservăm mental sau grație unui suport mater
și să o diversificăm și să o transformăm până la a produce lumi fictive”[12]. Folosind ca sup
terial spațiul sub reprezentarea unui sistem de axe ortogonale, respectiv a unui cerc, Luc
ga și Ioan Es. Pop redau un topos arcadian trecut prin filtrul propriei subiectivități.
canismul de prefigurare a spațiului interiorizat constă în imprimarea unei dimensi
porale, fără de care toposul s-ar reduce la simpla manifestare geometrică. Alcătuită
lectica trecut – prezent, poezia lui Blaga reprezintă un exercițiu deopotrivă mnezic,

fel, perceperea toposului trăit de Blaga determină, în poemul de față, o dublă transfigura
nspunerea sintetică a satului natal pe plan geometric este succedată de abandonarea orica
centrări formale, într-așa fel încât „imaginea, din aluzie la o figură, devine aluzie la ceea
e fără figură și, din formă desenată pe absență, devine informa prezență a unei absențe”[1

În acest sens, redarea introspectivă a spațiului arcadian mută punctul de referință dins
acterul mimetic al redării imagistice înspre potențialitățile imaginative ale acestui spa
t, care devine, în fond, prin reactualizarea sa mnezică și imaginativă, spațiu *re*trăit. Ch
eputul poemului concentrează ideea transgresiunii temporale, generatoare a jocului din
zența și absența toposului fizic: „după douăzeci de ani trec iarăși pe-aceleași uliți/ unde-
t prietenul mic al țăranii din sat”. Mai mult, sesizăm că în configurarea toposului interior
țiul și timpul nu sunt două coordonate eterogene, ci omogene. Astfel, putem afirma că ex
nterdependență între deschiderea și închiderea spațială și cea temporală. Revenim așada
surile „Nedumirit turnul se va uita două ore în urma mea/ până m-oi pierde din nou s
nga apusului” pentru a remarca relația dintre „turnul” și cele „două ore”, imagini c
erează ermetismul, și cea dintre „dunga” și „apusul”, asociere ce trimite totodată
chidere și închidere. La antipod se situează însă ultima strofă a poemului: „Dar de ce m-
ors? Lamura duhului nu s-a ales,/ ceasul meu fericit, ceasul cel mai fericit/ încă nu a bă
asul așteaptă/ subt ceruri cari încă nu s-au clădit”. Spre deosebire de restul textului, acea
rezintă, fără doar și poate, „o garanție a deschiderii spre metafizic și o posibilitate a regăs
murilor cosmice”[14]. Așadar, deschiderea fizică este dublată, în cazul lui Blaga, de
chidere spre metafizic prin conturarea unor cadre temporale conforme tradiției religio
ştine.

Imprimarea unui conotații religioase (în sens ortodox) determină o reconfigurar
mensiunii spațiale. Astfel, prin revenirea la dialectica deschis – închis se poate stabili o
ecție în înțelegerea naturii duale a cronotopului, direcție bazată pe relația dintre imanenț
nscendență. În acest sens, toposul și cronosul mundan, prin finitudinea lor, îngrăd
zontul de manifestare și mișcare disponibil eului. De cealaltă parte, aspațialitatea
mporalitatea prefigurate de tradiția creștină permit o deschidere nelimitată și eternă.

Spre deosebire de *Sat natal*, poem în care spațiul e creionat ca fiind idilic și deschis s
nscendent, *ieudul fără ieșire* reflectă „o radicalizare în negativ, o demonizare a topos
al”[15]. Mai mult, dacă la Blaga dialectica trecut – prezent prilejuiește redarea unui spa
ăit, la Ioan Es. Pop aceasta cunoaște o dilatare la maximum, toposul nemaifiind o refle
nteriorizării individuale, ci, am putea spune, a uneia transindividuale, aspect remarcat ch
primul vers: „*la ieudul fără ieșire și noi am, și noi am fost cândva*”, vers ce marche
nsgresarea eului poetic prin implicarea activă a „trecătorului” în conturarea coordonate
țio-temporale.
inderea interiorizării dincolo de eu determină totodată o reprezentare extinsă a cronotopu
a cum anticipasem deja, spațiul reprezentat prin cerc redă o paradoxală deschidere în inter

Astfel, fabricarea imaginilor, la fel ca reactualizarea celor trăite, contribuie primarea unei perspective subiective asupra cadrului spațial, căci, după cum afirmă și Gas chelard[17], „spațiul cuprins de imaginație nu poate rămâne spațiu indiferent, livrat măsur eflecției geometrului. El este trăit”[18]. Tocmai de aceea, condensarea temporală între ă limite extreme (geneza și apocalipsa) reflectă imaginea unui spațiu închis, al acelei „lu nisoare”, prin care e reprodusă percepția lui Ioan Es. Pop asupra Ieudului. Orientându nția înspre prizonieratul spațial, remarcăm faptul că acesta e dublat de unul temporal. Ast tragerea din timp se poate realiza și prin inserția unui acum etern, căci, spune Io vulescu, într-o lume a captivității, „timpul e, ca pentru orice prizonier, un veșnic azi”[19]. plorând Ieudul în calitate de profesor stagiar (fapt ce determină o fecundă marginalizar nare față de comunitatea sătească), Ioan Es. Pop îl descrie, întâi de toate, asemenea u țiu infernal („trecătorule, fii cu luare aminte: spațiul acolo/ o cotește brusc la stânga, ca tilei se/ rupe de trup, ghipsul grumazului plesnește și crapă”), dincolo de care se poate î evedea și o imagine a ruralului ce se apropie fulgurant de perceperea lui în ch diționalistă („*la ieudul fără ieșire și noi am, și noi am fost cândva.*/ și suntem și acum și și mâine poimâine și/ în veci apa aceluiași râu ne va scălda”).

Având în vedere cele menționate mai sus, observăm că disonanțele dintre *Sat nata dul fără ieșire* sunt marcate doar la nivelul configurării geometrice și perceptiv notopului, întrucât, în ceea ce privește modalitatea de exprimare, se poate remarca atâ cian Blaga, cât și la Ioan Es. Pop o scriitură dinamică și convulsivă, constatare ce perm cutarea lor prin raportare la expresionism. Însă, chiar și referirea la expresionism compo nțe diferite în cele două poeme. Dacă versurile scriitorului optzecist „devin strigăte înăbu disperare, ecouri ale unei voci disonante, care nu are cui să se adreseze, ci își anu emnată, sfârșitul”[20], cele blagiene sunt amprentate de un expresionism „domol”, ale că ente grave sunt mascate prin reactualizarea nostalgică a locului natal. Marcat subti mele trei strofe, strigătul expresionist din *Sat natal* se dezvăluie în cea de-a patra p ebarea „Dar de ce m-am întors?”.

Diminuarea, respectiv accentuarea puseurilor expresioniste sunt condiționate ntificarea unui alt filon la nivelul expresiei. Astfel, expresionismul potolit din *Sat natal* ultatul unei relaționări osmotice cu tradiționalismul. În acest fel, izbucnirile dionisiace ui blagian sunt estompate printr-un facil paseism, generator al reprezentării pe aloc talgice și idilice a toposului.

Pe de altă parte, procesul invers, adică cel de accentuare a disonanțelor interioare ui, întâlnit în *ieudul fără ieșire*, e generat de confluențele dintre expresionism tmodernism. Tocmai de aceea, se poate vorbi, așa cum o face și Nicolae Manolescu, des „Arcadie pe dos, parodică și concentraționară”[21], în care desacralizarea și prozaism tabilesc posibilitățile de percepere a rusticului. Mai mult, revenind la tripla etichetare a n Es. Pop, găsim necesar să atragem atenția și asupra unei particularități de natură stilis

ea, configurarea toposului în cele două poeme comportă, din punct de vedere geometri ntal, reprezentări diferite. Cu toate acestea, discrepanțele nu se manifestă plenitudinar, fi misă trasarea unor tendințe comune în configurarea toposului. Așa se face că, în po erențelor ce țin de viziune, atât la Lucian Blaga, cât și la Ioan Es. Pop „peisajul se naște decuparea unui cadru spațial și reflectă o perspectivă subiectivă asupra lumii"[22].

liografie:

chelard, G. (2003): *Poetica spațiului*, Traducere de Irina Bădescu, Prefață de Mircea Ma tura Paralela 45, Pitești.

ga, L. (1981): *Poezii*, Editura Minerva, București.

ga, L. (2011): *Trilogia culturii*, Editura Humanitas, București.

nchot, M. (2007): *Spațiul literar*, Traducere și prefață de Irina Mavrodin, Editura Mine București.

stea, V. (1979): *Spațiul literar*, Editura Cartea Românească, București.

nolescu, N. (2008): *Istoria critică a literaturii române*, Ediutra Paralela 45, Pitești.

arcăs, G. (2011): *Disonanțe. Studii asupra expresionismului în poezia rom contemporană*, Editura Universității Transilvania din Brașov, Brașov.

șat, C. (2007): *Un neoexpresionist la început de mileniu*, în „Observator cultural", nr. 3

rescu, F. (2007): *Model și cataliză în lirica românească modernă*, Cuvânt înainte de Io Cheie Pantea, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca.

vulescu, I. (1994): *Alt jurnal, alte închisori*, în „România literară", anul XXVII, nr. 21.

, I. Es. (2007): *no exit*, Antologie și prefață de Dan C. Mihăilescu, Editura Corint, Bucur

nescu, N. (2005): *Opera poetică*, I, Ediție alcătuită de Mircea Coloșenco, Editura Car București.

nenburger, J.-J., (2004): *Filozofia imaginilor*, Traducere de Muguraș Constantinescu, Ed îngrijită și postfață de Sorin Alexandrescu, Editura Polirom, Iași.

Apoteoza dansului în dramele blagiene

Diana MINCU-MUŞAT
Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu

Abstract: The following article is talking about Lucian Blaga's theatre and it is focus the simbols that the movement called „dance” represents. In this article we are focusing ee plays: „Ivanca”, „Meşterul Manole” and „Tulburarea apelor”, each of these contain ce scenes that are full of simbolism. We are also clarifying the category of women in th ys as follows: the sensual, the sacre and the magician.

Cuvinte cheie: dans, artă, feminism, simbol, joc

Dansul este una dintre cele mai vechi arte, reprezentând o mişcare ritmică prin und corpului, ce transmite emoţii puternice, dar şi poveşti despre existenţa umană. Dansul îşi ginea încă din cele mai vechi timpuri, picturi rupestre stând ca martor al existenţei acest cian Blaga fiind un reprezentant al expresionismului, această formă de artă apare şi în op Regăsim imagini sau expresii ale dansului atât în poezia, cât şi în teatrul scriitorului, în pi Ivanca, Meşterul Manole sau Tulburarea apelor. Această lucrare îşi propune să explor ra feminină a acestor piese, cât şi exprimarea acestei feminităţi prin dans. Definit ţionarul de simboluri al lui Jean Chevalier şi Alain Gheerbrant ca „joc, ritual şi mod nunicare, ce precede un eveniment capital, precum: evadare, anamneză sau moarte, care acter magic şi imită ritmurile lumii şi prin aceasta are rolul de a disturba desfăşura notonă a timpului” , dansul devine o formă de manifestare a energiilor şi de eliberar stora, fiind practicat în special de partea feminină.

Feminismul este o doctrină teoretică ce luptă împotriva inegalităţii de gen şi promove marea femeii în societate prin extinderea drepturilor sale. Femeile din literatura de ninist sunt prezentate ca protagoniste ce nu mai acceptă rolul tradiţional prestabilit ietate. În dramaturgia lui Blaga însă, femeia nu ocupă rolul protagonistului, dar cu to stea, are un mare aport la schimbarea destinului personajului principal, desigur mascu t Ivanca, cât şi Mira şi Nona, schimbă destinul personajului prin dansul pe care îl realizea nd menirea de a pune în evidenţă drama eroului şi de a-i facilita acestuia revelaţia.

Ivanca este femeia ce iese din tiparul obişnuit, având părul roşcat, tăiat scurt, ochii v fiind de o energie explozivă. Roşcatul, spune Constantin Cubleşan, este „simb damental al principiului vital ce evocă delirul, dezmăţul, patima dorinţei, senzualita trugătoare, orgia, eliberarea” . Intrarea Ivancăi în viaţa lui Luca nu este deloc întâmplăto ariţia ei în visul tânărului are iniţial semnificaţii binefăcătoare: „Vreau să te ajut să trăie

ortă dansul, acesta dezvăluind personalităţile sale interioare, ce ridică la suprafaţă fiec
ret, fiecare teamă, însă Ivanca pare copleşită şi fermecată de această manifestare care
eşte brusc la auzul unui ciocănit. Al doilea dans la care ia parte Ivanca este acela în plo
data aceasta este singură, goală, alergând pe câmp în ploaie:
e când au început să cadă apele, domnişoara aleargă cu trupul gol prin ploaie şi prin v
te câmp. Goală a ieşit din odaia ei, şi-a început să sară, de-ai fi zis că o lovea cineva cu bi
te picioare."
liciunea ei este o expunere a imaginii ei care se completează, o imagine dionisiacă, c
jeşte pe eroul masculin, care din acest moment nu o mai poate lăsa să plece. Demon
rezentat de Ivanca o face pe acesta comparabilă cu o fiică a pământului, dansul ei în plo
d din nou eliberator şi trădând o unire cu pământul dătător de energii. Dansul est
cătuşare a energiilor nefaste, o uniune cu natura, unde fata se face una cu me
onjurător. „Chiotul s-a sfărâmat în cioburi, dansul, prin reducţie şi sublimare poetică
venit ritmul originar al cosmosului, reprezentare pură, aproape matematică, a existenţei.
te deci vorbi în dramaturgia blagiană de drumul parcurs de Blaga de la dansul dionisia
n. Dionisiacul şi-a pierdut astfel sensul propriu-zis, devenind la Blaga altceva, ritmul
ezie şi măsură primordială a lumii." .

Dansul Mirei, soţia Meşterului Manole, este mai degrabă un dans ritualic decât u
nisiac. Ea este femeia mântuitoare, femeia-biserică, ce se jertfeşte pentru realizarea visu
ului ei. Jocul ei pe spatele lui Găman reprezintă o purificare, un ritual prin care se pot ri
durile meşterului, „o experienţă ludică, un fel de extaz ştrengăresc" :
cutură-te, Gămane, voiniceşte ca zmeii tărâmului celuilalt, încă o dată – aşa – scutură-te!
pământul marele, eu sunt biserica – jucăria puterilor!"

Dan C. Mihăilescu vede în dansul Mirei o exorcizare a pământului, o manifestare
vine astfel simbolică pentru purificarea acestuia, care se sacralizează şi va fi potrivit pen
carea unei biserici asupra lui. Replica lui Găman: „ În văzduh a crescut pe spatele meu
erică – O, o, o, de ce nu m-ai luat, Doamne, un ceas mai devreme?" pare să elucid
bolic semnificaţia dansului: el devine „o decodare a energiilor eroinei, trădează simbo
ura tragică a sacrificiului de mai târziu şi conferă prezenţei scenice conflictuale o alură
ter" .

Regăsim din nou goliciunea picioarelor, care, la fel ca în Ivanca, reprezintă o expun
de data aceasta binefăcătoare. Mira se descalţă şi joacă pe spatele lui Găman, picioarel
culţe având, aşa cum am mai precizat, rol purificator. Tot desculţă va intra şi în zid, de ac
iorul devine un simbol al abandonării şi acceptării propriului destin. Dansul ei devine di
ce mai ritmic, slăbindu-şi intensitatea doar atunci când purificarea lui Găman – pământu
e aproape. Se pare că prin acest joc acţiunea capătă un moment de respiro, de eliberar
uror temerilor şi eşecurilor şi de echilibrare a universului.

Nona, demonul ispititor din Tulburarea apelor, este cea care încheie analiza noa

iorului care înnebuneşte personajul masculin, fiind o adevărată armă folosită pen
vingerea acestuia:
oamne! – Nona... vrei să joci? – Cum ţi-ai mişcat acum şoldul, Nona, linia neastâmpăra
dului tău s-a desprins din trup – şi singură s-a furişat şerpuind în mine. [...] Tu eşti ulcio
lui cuget."

De această dată, dansul nu mai este purificator, ci dimpotrivă, este demonic, nefas
nifestare ce nu are puteri binefăcătoare sau semnificaţie de jertfă. Nona nu caută, ca M
purifice prin dansul său, ci dimpotrivă, ea incită, vrăjeşte în scopul atingerii propriului
na este un personaj puternic, fiind stăpâna personajului masculin ce se lasă condus. F
s, Nona eliberează tensiuni importante ce se regăsesc adânc săpate în sufletul preotului.

Astfel, dansul devine în dramaturgia blagiană un mod prin care se aduc la supraf
flictele interne ale personajului masculin. Dansul stihial poate fi realizat doar de o fem
acesta, pentru Blaga, se aseamănă cu sacrificiul, implicând ideea de jertfă. Femeia folose
nsul pentru a purifica, a răni, pentru a elibera forţe malefice sau binefăcătoare şi pentru
ta sau a-l prinde pe eroul masculin. Dansul devine, în acest fel, o formă de exprimare,
nunicare, manifestare profund înrădăcinată în sufletul personajului feminin blagian.

Bibliografie

ga, Lucian (1984), *Teatru*, Volumul I, Editura Minerva, Bucureşti
bleşan, Constantin, Cubleșan (coord.) (2005), *Dicţionarul personajelor din teatrul lui Lucian Blaga,* Editura Dacia, Cluj-Napoca
năilescu, Dan C.(1984), *Dramaturgia lui Lucian Blaga*, Editura Dacia, Cluj-Napoca
lioteca critică (1981) : Lucian Blaga. Studiu, antologie, tabel cronologic şi bibliografie
il Vasilescu, Editura Eminescu, Bucureşti.
ps://www.scribd.com/doc/35806976/Dic%C5%A3ionar-de-simboluri

Stilizări decadente în teatrul lui Lucian Blaga

Raisa BORȘ
Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași

Abstract: This paper focuses on highlighting some of the decadent elements that car covered in Lucian Blaga's plays, such as occultism, misticism, primitivism, rebelli anctification, exagerated vitality and emotional instability. The same presented cussed elements are linked to some of Expressionism's traits. These are the particular use ors, a tensed self-representation according to the outside world, amplified inner thoughts lings, which come to explain the author's sensibility and to justify his manner of writing

Cuvinte-cheie: expresionism, primitivism, autoreprezentare, culori, decadentism

Expresionismul, mișcare literară și artistică decadentă apărută la începutul sec. acterizată prin valorificarea exagerată a trăirilor interioare (teamă, durere, pasiune) rimentul a tot ce e exterior, are un ecou în neoexpresionism, ale cărui trăsături s mitivismul, reprezentarea tensionată a sinelui și utilizarea violentă a culorilor nplementare, vizând pe efectul de contrast. În opinia lui Antoine Comagnon, parado resionismului constă în faptul că, deși renunță la teorie în favoarea experienței person dul său de accesibilitate se îndreaptă vertiginos către zero.

În această lucrare voi expune elemente neoexpresioniste în dramaturgia blagiană spectiva apartenenței lor la un alt curent literar și artistic, și anume decadentismul. orifica aspectul cromatic prin punerea dramaturgiei în raport cu artele plastice și bolistica celor trei culori alese, roșu, negru, respectiv alb. Reprezentării tensionate a sin înscriu ocultismul, misticismul, desacralizarea, primitivismul, rebeliunea, distorsiona ațiilor interumane, vitalismul exacerbat și instabilitatea emoțională ca elemente decade erele la care voi face trimiteri pe parcursul lucrării sunt *Zamolxe*, *Tulburarea apelor*, *Da vanca.*

La fel cum Edvard Munch își concepe opera pe baza a trei dominante, Lucian Bl feră același spectru cromatic limitat și totuși potențial exhaustiv care constă din alb, egru. Opera artistului norvegian utilizează aceste culori ca instrumente ale exprimării u nimente marcante din viața personală care se conceptualizează și devin Viață, Dragost arte, mod în care le transmite și dramaturgia blagiană.

Un detaliu remarcabil este că albul mai degrabă se abstrage ambelor opere, detaliu c erează pesimismul și care în opera poetului român amintește de etapa expresionism

e eliberată de moarte și devine treaptă de trecere în faza solară a lui Rubedo, roșul reg
an Evseev, 1994 : 112)

Modul în care G. Călinescu îl introduce pe Lucian Blaga publicului autohton e în stră
ație cu latura mistică, mitică, ocultă, dar și decadentă a scrierilor lui: "*El este*
daimonion>>, ca și Goethe [...], un geniu în stare de intuiții mistice revelato
firmabile mai târziu de experiență, care nu face altceva decât să viseze gratuit, în spera
forța demonică din el îi poate prilejui viziuni substanțiale". (G. Călinescu, 1998 : 951)

Personajele însele, Zamolxe, Magul, Vrăjitorul, Alchimistul Wolf, Omul cu cerce
che sunt concepute pentru a fi pilonii acestor patru dimensiuni ale literaturii sale. Prefer
tru păgânism în detrimentul creștinismului, a dacismului în defavoarea latinității
terializează în dramaturgie ca mitic. Trimiterile nesfârșite la Sfânta Scriptură
maturgia lui au mereu scopul de a deforma mesajul. Ceea ce dorește Lucian Blaga
nsmită este asociat întotdeauna cu elemente precreștine sau chiar satanice, fapt care atrib
rei un caracter mistic, ocult și decadent.

Solilocviul lui Zamolxe este o mostră veritabilă de misticism și desacraliz
mitivismul pasajului, prin abordarea divinității prin intermediul elementarului, al nat
vedește încă o dată incapacitatea eului de a se conecta la ceea ce este suprem: "*Des*
mnezeu nu poți vorbi decât așa:/ îl întrupezi în floare și-l ridici în palme,/ îl prefaci în g
tăinuiești în suflet,/ îl faci asemeni c-un izvor și-l lași să-ți curgă lin/ peste picioare
faci în soare și-l aduni cu ochii,/ îl închipui om și-l rogi să vie-n sat,/ unde-l așteaptă t
urile omenești. [...]/ Te zbuciumi veșnic dibuind/ să faci minuni cum n-au mai fost,/
țele-ți nu-ți sunt așa de tari/ precum ți-e visul de înalt./ Atât de des tu cazi înfrânt/ și nic
uiești furtuna de lumină ce-ai creat-o./ Mă strigi?/ Mă chemi?/ Din fundul unei mă
burătoru-ți chiot vine, vine./ Iată sunt făptura ta, și-aici sunt ochii mei, îi vrei?/ Nu sun
e pentru ca fără de silă/ să luăm pe micii noștri umeri/ soarta ta, puternicule Orb?/ Tăcut
tule:/ noi, mântuitorii tăi,/ noi, sălbaticii copii." (Lucian Blaga, 1984 : 8-9) Pas
anizează, deci, divinitatea, în speranța că astfel se va putea stabili un fel de raport favor
ui. *Tulburarea apelor* conține două formule mistice și desacralizante deopotrivă, și anu
ă a pământului și *Isus-pământul*.

În *Daria* apare replica lui Petru Filip: "*Ce-a fost Isus alt decât un strălucit profesor*
dem, 177) Daria îl supranumește Sfântul Gheorghe pe Loga și chiar îl asociază cu
mmuz autohton. Ivanca desacralizează printr-o replică a sa către tatăl lui Luca, susținân
anghelul ei păzitor e bolnav. Tot în *Ivanca* se răstălmăcește versetul 6 : 2 din Epistola
el către romani, când cei zece bărbați, "*arendașii plăcerilor*" (Ibidem, 285) susțin că ei s
cu păcatele" (Ibidem, 282) și se face trimitere la mitul precreștin al Fârtatulu
ârtatului.

Întreaga operație de desacralizare se află în relație cu *cenzura transcendentală*, astfe
itorul găsește prin acest proces un mod de a submina divinitatea pentru a o face mult

piritele cu adevărat înțelepte sunt cele care se lasă conduse de instincte și simțămin
idem : 116-117). Dimensiunea decadentă se întrevede aici prin aderarea către statutul
initate și prin celebrarea impulsurilor, îndeosebi a celor senzoriale. Primitivismul e prez
n crearea personajelor, prin schițarea portretului lor, aspect care favorizează apariția u
sonaje memorabile, purtătoare de multiple semnificații.

Privind geneza personajelor dintr-o perspectivă psihologică, ea se justifică prin cele
ză de identitate a autorului. Detaliile biografice nu fac altceva decât să consolideze acea
ecție de interpretare. "*Suprapunerea cu un frate mort provoacă o gravă criză de identita*
[În baza experienței de substituție care i-a modelat prima copilărie [...] filosoful statuea
n generalizare liberă din propria experiență, o anumită indeterminare și mobilitat
sonalității umane". (Corin Braga, 1998 : 34) *Strigătul* lui Evard Munch, monument
obiografie, devine cartea de vizită a expresionismului manifestat în pictură. Eului i
uzează liniile de contur, iar el însuși se dizolvă în fundal, odată cu propria identitate, car
rde. Eul lui Edvard Munch e situat pe culmea disperării, în punctul în care lipsa de spera
invitație la abandon.

De aici derivă conceptul de *faceless face*. În opera scriitorului român, acest concep
ențat de sugestia rocadelor de personalități: „*Psihologia contemporană are un term*
rivit pentru a descrie posibilitatea de glisare între mai multe personalități interioare, ce
sonalitate multiplă, căruia i se subordonează spre exemplu cazurile de <<posesie>
orin Braga, 1998 : 34) Pornind de la aceste considerente, devine aproape evidentă predile
pentru *alter egouri*, "*creatoare dacă sunt ținute în echilibru și lăsate să <<personeze>>*
știință". (Ibidem)

Aceste motive explică preferința sa pentru ipostaza feminină. Mai mult decât atât
uri, identificarea cu femininul joacă un rol inițiatic pentru eroi. Carl Gustav Jung obse
tul că operația de eroizare în sine, congruentă cu realizarea sinelui, "*presupune conjun*
tre eu și anima, dintre personalitatea conștientă masculină și personalitatea inconștie
inină". (Ibidem : 35) Astfel, pentru Lucian Blaga, inconștientul și conștientul se află în
ție de simbioză, inconștientul impunând chiar "*întruchipări de sine stătătoare*" (Ibide
prin care eul își exprimă trăirile sau eurile adoptive.

Deopotrivă în literatură și în arta plastică, decadentismul se dezvoltă pornind de
ginea unei alterități a feminității. Femeia devine obiect de studiu științific, iar în un
ancipării ei, aspiră la o repoziționare pe plan social și familial, ceea ce se traduce ca un
distorsionare a relațiilor interumane. Încă o dată, Edvard Munch se dovedește a fi un ar
rivit pentru a trasa o paralelă între cele două forme de artă. Prin *Cele trei vârste ale fem*
ră trei ipostaze ale feminității reprezentative pentru trei stagii de dezvoltare biologică și
nai, respectiv tinerețea, maturitatea și bătrânețea realizate prin intermediul tricoloru
resionist. Două dintre etape devin tipologice și sunt cunoscute și astăzi ca *femme fragil*
me fatale. Prima este "*anxioasă și confruntată cu dimensiunea imprevizibilă a prop*

eră de „*o problemă cu trupul mănunchi de nervi*” și care se plânge că înnebunește. (Ibid
)

De-a lungul operelor, cu precădere în *Tulburarea apelor* și în *Ivanca*, femme fatale
anța care emite sau căreia îi sunt adresate îndemnuri satanice. Scena sosirii Nonei acas
pa menționează zgomot de copite, dar nu se precizează nicăieri prezența vreunei tră
upă un răstimp, s-aud copite afară. [...] Se deschide ușa și intră Nona”. (Ibidem, 72)
i, ea însăși se confesează “*Și astăzi intru în casa ta- oaspe viclean,/ oaspe vechi,/ oaspe
nduri ascunse./ Să te păzești!” (Ibidem, 76) Popa trece prin diverse stări, de la contempl
eamă, susținând chiar că “*Fiara apocaliptică trece printre noi*”. (Ibidem, 82) Nona, la fe
nca, supune victima la un dialog înșelător. Nona vrea ca Popa să se lepede de credința lu
ropune în schimb să fie episcop al stânilor. Ivanca își face apariția în odaia lui Luca nu
ora 3, binecunoscuta oră satanică. Îl îndeamnă să se bucure și să o primească. Îl convin
etându-i de câteva ori, aproape scos din context, faptul că vrea să-l ajute să trăiască, ca
i să îi spună „*Fă-ți sângelui izvor și mori*” , „*Ții totuși așa de mult să trăiești?*” (Ibid
)

Nenumăratele referințe și aluzii la picioarele celor două femei, stârnesc reacții prec
a lui Luca, „*E Ivanca om?*” (Ibidem, 312) Mergând pe această linie de interpretare, sc
ului grotesc al celor zece bărbați este de remarcat. Ei o îndeamnă să danseze pe o blan
, al șaselea dintre ei promițând să-i sărute picioarele dacă joacă.

Prin intermediul acestui simbol al femeii fatale, mitul păcatului originar este reintro
iteratură. Femeia devine o sursă a răului prin sexualitatea ei, motiv pentru care se suprap
plan simbolic cu șarpele. “*Scenariul decadent [...] construiește o tensiune a contraste
*ciind atracția pe care o exercită sexualitatea feminină cu repulsia pe care o trezește ace
*ualitate transpusă în corpul ofidian, care nu mai rămâne doar un accesoriu simboli
tației”, ci iese din *mundus mulierbris.* (Ibidem, 222)

Ilustrativă în acest sens este scena jocului bacantelor din *Zamolxe,* când “*O ceat
*ante vine din stânga, sălbatic jucând în livadă. Fețele verzii. Pletele în vânt. Câteva bac
ârtesc șerpi deasupra capetelor, ca niște bice. Altele suflă în coarne de bouri. Chiote.
(Lucian Blaga, 1984 : 30) Urmează ritualul păgân de fertilizare a solului, marcat
cântecul bacantei îmbrăcată în alb, foarte asemănător cu ritualul scandinav pe nume *blo*
rul căruia o femeie îmbrăcată în alb făcea o incantație către zeul Frey, iar sângele bov
rificate era vărsat în pământ și turnat peste haina femeii. În mod similar, în incantația dac
t invocate cenușa de morți, coarnele de zimbri și trupurile nenăscute. Scena amintește
e dansul celor șapte văluri ale Salomeei, din piesa de teatru a britanicului Oscar Wilde
e dansatoarea devine preoteasă a unui cult păgân.

Problema apariției acestor *femmes-sans-coeur* constă în nivelarea sexelor și, implici
generarea lor. Emanciparea femeii și câștigarea de drepturi a degenerat într-un războ
elor care conduce la destructurarea familiei și, prin extensie, a relațiilor interumane

i poezii direct conectate la eul său sensibil, Lucian Blaga își poate găsi și exprima sen
piei existențe, obținând așadar, în opinia lui, dreptul la locul pe care îl ocupă în univers.

liografie:

lia (1998), traducerea Cornilescu, Organizatia Christian Aid Ministries, S.U A.
udelaire, Charles (1992), *Pictorul vieții moderne și alte curiozități*, Editura Meridia
curești
tchievici, Angelo (2011), *Decadență și decadentism în contextul modernității româneș
opene (sfârșitul secolului al XIX-lea, prima jumătate a secolului XX)*, Curtea Ve
blishing, București
tchievici, Angelo (2011), *Simbolism și decadentism în arta 1900*, Institutul European, Ia
moianu, Virgil (1997), *O teorie a secundarului*, Editura Univers, București
mpagnon, Antoine (1998), *Cele cinci paradoxuri ale modernității*, Editura Echinox, Clu
ga, Lucian (1984), *Teatru*, volumul I, Editura Minerva, București
seev, Ivan (1994), *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, Editura Amarco
nișoara
nă, George (1976) *Opera literară a lui Lucian Blaga*, Editura Minerva, București
ga, Lucian (1997), *Trilogia cosmologică*, Editura Humanitas, București
ga, Lucian (1996), *Trilogia valorilor*, Editura Humanitas, București
ga, Corin (1998), *Lucian Blaga. Geneza lumilor imaginare*, Institutul European, Iași
ișteanu, B. (13 octombrie 1899, , anul XII, nr. 3673), *Domnișoara Hamlet*, Adevărul
ișteanu, B. (25 septembrie 1911, anul II, nr. 611) *Psiho-fiziologia femeii. Constatările u
ant german*, *Seara*
rand, Gilbert (1977), *Structurile antropologice ale imaginarului*, Editura Univers, Bucur
inescu, G. (1998) *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Arist
ești

Lucian Blaga: expresionismul „tare”
și expresionismul „slab”

Ionuţ ORĂSCU
Universitatea din Craiova

tract
cian Blaga brings together in his poetry the warmth and coloration of traditionali
dernist lucidity and a particular form of revolt, of avant-garde origin.
our essay, we aim to demonstrate the production of a split in Blagian's work and to prop
ivalent approach. Thus, two stages are outlined, which divide Blagian poetics into "stro
ressionism and "weak" expressionism.
y Words: expressionism, weak, strong, Blaga

Când vorbim despre Lucian Blaga ne referim la „primul mare român care reușește
cronizeze, în mod definitiv, formele poetice românești cu cele europene.”[1]

Lucian Blaga reunește în poezia lui căldura și coloratura tradiționalismului, lucidita
dernistă și o particulară formă de *revoltă*, de sorginte avangardistă.

În eseul nostru, urmărim să demonstrăm producerea unei sciziuni în opera blagian
propunem o metodă de abordare bivalentă. Astfel, se conturează două etape, care divize
etica blagiană în expresionism „tare” și în expresionism „slab”[2].

Vom numi expresonism „tare” acea aspirație spre absolut a suflului blagian, viziu
mică și metafizică, patosul trăirii, extazul comunicării („freneticul apare la rangul
ncipiu vital”[3]), dar și tentația apolipticului și a elementelor primordialului. Este etapa c
rtă pecetea influențelor exprsioniste germane și austriece, cu reprezentanții lor de ma
org Trakl, Rainer Maria Rilke, Franz Werfel, Theodor Däubler, Gottfried Benn ș.a. Prim
ă volume de poezii, *Poemele luminii* și *Pașii profetului*[4], ilustrează noțiunilor ace
me etape.

Ceea ce vom numi expresionism „slab” apare ca o anti-revoltă[5], după ce porni
netice și setea de „Tot”, ale primei etape, rămân fără un răspuns în planul poetico-imagi
rderea contactului cu absolutul și metefizicul duc la o „atitudine” mai umană a poetului c
dva dorea să primească un trup de la munți. Discursul este unul interiorizat, care destăi
spirit firav. Dacă ținem cont de rădăcinile postromanitice[6] ale lui Blaga, o afirmație a
gil Nemoianu, care definește trăsăturile *Biedermeier Romanticismului,* se pliază foarte b
ideea noastră de expresionism „slab”: „conceperea universului ca o pluralitate de lum
orăsc și mor perpetuu, în care lumile și-au pierdut pitagoreica muzică a sferelor și s

ecțiilor imaginarului, devitalizarea și relativizarea, sunt parametrii expresionismului „sla
ăror evoluție[8] în poetica blagiană vom încerca s-o demonstrăm.

Precizăm faptul că ideea de expresionism „slab" nu are în vizunea noastră implicați
ivalori (sau nonvalori), ci se referă numai la comutarea unor principii estetice spre o
trice poetică[9].

orimă opțiune de analiză ne-o oferă opoziția *mișcare-nemișcare*, dar și extensia acestei
amism-statism. Mișcarea, ca element al supra-sensibilului[10] și al metafizicului, între
ortul eului cu natura, rezultatul fiind vivificarea factorilor exteriori eului: „N-avea să
nă/ nimic pământul? Tot pământul-acesta/ neîndurător de larg și-ucigător de mut,// Ca
. mai bine mi-am lipit de glii urechea – îndoielnic și supus –/ și pe sub glii ți-am auzi
nei bătaie zgomotoasă."(*Pământul*[11]).

În imaginarul blagian, înțelegem prin *miș*care, o formă de existență și de exprimare.
te acestea mișcarea este doar sugerată, căci în amalgamul de reacții dionysiace, de „b
nysiacă"[12], cum o numește Eugen Todoran, mișcarea se petrece în „interiorul" lucrurilo
mineazǎ cu deplasarea spre cosmic: „Pământule, dă-mi aripi:/ săgeată vreau să fiu,
ntec/ nemărginirea,/ să nu mai văd în preajmă decât cer./ deasupra cer,/ și cer sub mine –
ins în valuri de lumină/ să joc/ străfulgerat de-avânturi nemiapomenite"(*Vreau să joc!*[13]
că prin mișcare înțelegem un mod de exprimare, poate cel mai reprezentativ elemen
stei categorii este definit de binecunoscutul „strigăt" expresionist. Tot un fel de mișc
centrând spiritul expresionist, acest „strigăt", la Blaga are o direcție precisă, dar haotică
ășește o existență *in status nascendi* și trece la o altă etapă: „Dați-mi un trup,/
nților,/mărilor,/dați-mi alt trup să-mi descarc nebunia/ în plin!" (*Dați-mi un trup,*
nților[14]*)*. Aceasta nu este o simplă cerință, ci ia forma unei revendicări. Postularea u
stențe mesianice și utopice dă senzația de superficialitate și de ton bagatelizator. Descărca
uniei este mișcarea frenetică a viziunii blagiene din prima etapă a creației. Scopul eului
l clar – mistificarea: „ eu cu lumina mea sporesc a lumii taină-/ și-ntocmai cum cu razel
e luna/ nu micșorează, ci tremurătoare/ mărește și mai tare taina nopții,/ așa îmbogățes
întunecata zare/ cu largi fiori de sfânt mister/ și tot ce-i neînțeles/ se schimbă-n neînțeles
nai mari/ sub ochii mei"(*Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*[15]*).*

În etapa expresionismului „slab" nemișcarea este o consecință a interiorizării stăr
ui: „Fără de număr sunteți, fii ai faptei,/ pretutindeni pe drumuri, subt cer și prin case./ Nu
stau aici fără folos, nemernic,/ bun doar de-necat în ape./ Totuși aștept, de mult tot aște
un trecător atotbun și-atotdrept ca să-i spun/: *O,nu-ți întoarce privirea,/ O, nu-mi osă*
nișcarea." (*Fiu al faptei nu sunt*[16]). Acum „Totul" se petrece în interiorul eului și nu
rurilor. În această „vârstă sufletească – ultima – a poetului"[17] cunoașterea se deplasează
cea pe verticală la cea pe orizontală: „Am înțeles păcatul ce apasă peste casa mea/ ca

șchi strămoșesc./ O, de ce am tălmăcit vremea și zodiile/ altfel decât baba ce-și top
epa în baltă?/ De ce am am dorit alt zâmbet decât al pietrarului/ ce scapără scântei în marg
drum?/ De ce am râvnit altă menire/ în lumea celor șapte zile/ decât clopotarul ce petr
rții la cer?/ Dă-mi mâna ta, trecătorule, și tu care mergi,/ și tu care vii./ Toate turm
mântului au aurole sfinte/ peste capetele lor./ Astfel mă iubesc de-acum:/ unul între mulți
scutur de mine însumi/ ca un câne ce-a ieșit dintr-un râu blestemat./ Sângele meu vrea
gă pe scocurile lumii"(*Am înțeles păcatul ce apasă peste casa mea*[18]). Pretențiile e
ab", abătut, preocupat devin minore în comparație cu cele din prima parte. Astfel, se obse
o nouă prioritate – factorul uman. În prima etapă cunoașterea era posibilă prin perspec
inului: „Nu-mi presimți iubirea când privesc/ cu patimă-n prăpastia din tine/ și-ți zic:
iodată n-am văzut pe Dumnezeu/ mai mare!?"(*Nu-mi presimți?*[19]*)*. În etapa a doua a crea
inul este proiectat prin perspectiva umanului:„ Erai prieten cu toate minunile./ O fată
it în ogradă să-ți zică:/ Spune-mi, spune-mi, cum s-a născut/ pruncul Isus fără tată?/ În
ană-nchipuită de tine/ i-ai arătat în aur și-n albastru ceresc:/ Astfel stat-a Maria-n genunc
ciocul întins peste ea/ o pasăre, plutind, a scuturat o floare./ Ce-a mai venit se poate-asem
nai c-un vis" (*În amintirea țăranului zugrav*[20]).

Devitalizarea și dezabstractizarea se recunosc după fapul că „țipătul a dispărut, sau
limat, a devenit suspin elegiac, jelanie reținută…"[21]. „Liniștea apolliniacă"[22] a existe
nitizate este diferită de „liniștea" sugerată de poet în primele volume: „Sânge fără răspu
de-ar fi liniște, cât de bine s-ar auzi/ ciuta călcând prin moarte.// Tot mai departe șovă
m –/ și, ca un ucigaș ce-astupă cu năframa/ o gură învinsă,/ închid cu pumnul toate izvoar
tru totdeauna să tacă,/ să tacă." (*În marea trecere*).

„Personajele" în spatele cărora poetul stă oferă indicii clare ale principiilor de ope
irecționare. Pe de-o parte, în primele două volume, numele cel mai frecvent este cel al
n. „Pan-" este un element de compunere având semnificația de „tot", de „întreg". Ca perso
ologic, Pan este zeul păstorilor, care străbătea munții și văile. Apropierea păstor-profet
că. Blaga se vrea a fi profetul, vocea călăuzitoare a „nepătrunsului ascuns", care tinde s
treg". Dar Blaga-eul are nevoie de o acoperire mitologică: „Tristețea se exprimă în vizi
nbre, în imagini și simboluri ale stingerii, dar și în lamentații comunicate direct
dărătul unei măști mitologice"[23]. Astfel, Pan este reflxia unui macro-eu, glas al element
mordiale și al aspirațiilor spre esența „tare" a lucrurilor: „Acoperit de frunze veștede p
ncă zace Pan./ E orb și e bătrân./ Pleoapele-i sunt cremene,/ zadarnic cearc-a mai clipi [.
cere.// În juru-i peșterile cască somnoroase/ și i se mută-acum și lui căscatul./ Se-ntinde ș
e:/ *Picurii de rouă-s mari și calzi./ cornițele mijesc,/ iar mugurii sunt plini./ Să*
măvară?"(Pan) sau „Sunt singur și sunt plin de scai./ Am stăpânit cândva un cer și stel
ninilor/ eu le cântam din nai./ Nimicul își încoardă struna./ Azi nu străbate-n grota mea
străin,/ doar salamandrele pestrițe vin/ și câteodată:// Luna." (*Moartea lui Pan, IV*
tă[24]).

se este *omul* (nu mai este zeu) înțelept, matur, rațional, care se întoarce la „izvoare” p
lităţi umane: „De pe liman pe golfuri/ privirea ți-o rotește./ E liniște ca-n ziua/ când r
rsei hoțește/și ți-am golit de oaspeți/ viața, pragul, tinda./ *Ia seama Penelope,/ ce netec*
inda.(s.n.)// […] Dar pe liman ce bine-i/ să stăm în necuvânt –/ și fără de-amintire/ și ca
t pământ./ s-auzi în ce tăcere,/ cu zumzete de roi,/ frumusețea și cu moartea/ lucrează per
.”(*Ulise*[26]). Lucian Blaga al maturității este un om normal, care nu își schimbă obiectiv
schimbă metodele cu unele mai „clasice”. De aici rezultă refuzul haosului și ordona
gmentelor viziunii poetice: „netedă-i oglinda”.

Apariția unor factorii din sfera socială contribuie la interiorizarea sentimente
cursul devine mult mai ritmic, mai logic, mai destins[27]: „Copilo, pune-ți mâinile pe genunc
./ Eu cred că veșnicia s-a născut la sat./ Aici orice gând e mai încet,/ și inima-ți zvâcne
i rar,/ ca și cum nu ți-ar bate în piept,/ ci adânc în pământ undeva./ Aici se vindecă setea
ntuire/ și dacă ţi-ai sângerat picioarele/ te așezi pe un podmol de lut.” (*Sufletul satulu*
eastă destindere este însă una doar aparentă, în substrat eul pare că ascunde o depresie late
nxietate față de ceva nerostit. Atunci când formele acestei stări incerte se manifestă, discu
e sacadat, apar versuri scurte, semn că s-a ajuns la conservarea timpului și la o existență n
i economă: „Printre ziduri ceasul umbrelor mă-ncearcă./ Se desface – care poartă?/
chide – care ușă?/ Ies vârstele și-mi pun pe cap/ aureolă de cenușă.// Întârziind subt vr
imbate,/ îmi taie drumul – care prieten?/ Îmi taie pasul – ce vrăjmaș?” (*Asfinţit*[29]).

Eul maladiv din unele poeme stabilește corespondențe superficiale cu lumea exterio
e devine doar un pretext, pentru că adevărata luptă se dă acum cu propriul sine, este o lu
erioară ce duce cu gândul la rimbaudianul „Je suis un Autre”, o dedublare a eului, derut
e ba se îndreaptă spre tainele apolipticului, ba trăiește cu spaima escatologiei. Trimitere
zia simbolistă este justificată.[30]

Se poate vorbi și despre o separare a cadrului de proiectare a poeticului. Expresionism
re” se conturează într-un decor nocturn: „Frumoaso,/ Ți-s ochii-așa de negri încât seara/ c
u culcat cu capu-n poala ta/ îmi pare/ că ochii tăi, adânci, sunt izvorul/ din care tainic cu
ptea peste văi/ și peste munți și peste șesuri,/ acoperind pământul/ c-o mare de-ntuner
a-s de negri ochii tăi,/ lumina mea.” (*Izvorul nopții*[31]). Lumina apare doar odată cu apar
ui: „și-ntocmai cum cu razele ei albe luna/ nu micșorează, ci tremurătoare/ mărește și r
e taina nopții,/ așa îmbogățesc și eu întunecata zare” (*Eu nu strivesc corola de minun*
ii[32]). „Întunecata zare” apare ca o necesitate si ca un contrast, scopul este de a cont
enirea” eului.

Regimul nocurn poate fi considerat o reminiscență a romanticilor timpurii, căr
cian Blaga le cunoștea poeziile: Johann Wolfgang von Goethe, Friedrich Hölder
valis[33].

În etapa expresionismului „slab” regimul diurn este dominant. Ziua se desfășo
joritatea activităților umane, iar cum Blaga încearcă o apropiere, o „împăcare” cu oame

mos spre sudul fecund și însorit”[34]. Explicația „întoarcerii la zi” o găsim și la Alb guin[35], citat de Eugen Todoran: „Acela care pierzându-și speranța că va atinge prin însuși e normale vreo realitate care să-l satisfacă, a plecat în lunga călătorie spre Noapte, fiind lași timp însuflețit de nevoia poetică, se va opri pe marginea abisului întrezărit. A ajun ful dealului, de unde privirea coboară pe amândouă versantele, el nu va merge mai depa] îmbogățit cu o nouă înțelegere, se va întoarce spre lumina de pe pământ. Și dacă la înce rut să recucerească puterile pierdute, dacă pentru asta a trebuit să renege în întregime a te din el care ține de Zi, în cele din urmă se va întoarce spre conștiință: credincios as uinței lui dintâi, care era integrarea întregii ființe”.[36]

Sistemul epistemic blagian are o intrare și o ieșire. Materia trece prin filtrul mitologiz oetului, simbolului i se adaugă noi valențe prin renunțarea la altele, iar mitul sau imagi tică mitizată se întoarce în natură sub noua formă metamorfozată. „Lucian Blaga este t cu imaginație mai ales intensivă, nu extensivă”[37]. În prima etapă eul „creștea în exteri bolul se dilata pentru a satisface nevoile eului egocentric: „Un vânt răzleț își șterge lacri i/ pe geamuri. Plouă./ Tristeți nedeslușite-mi vin, dar toată/ durerea/ ce-o simt n-o sim ne,/ în inimă,/ în piept,/ ci-n picurii de ploaie care curg./ Și altoită pe ființa mea imensa lu toamna și cu seara ei/ mă doare ca o rană./ Spre munți trec nori cu ugerele pline./ Și plou *elancolie*[38]). În cea de-a doua etapă, simbolul se contractă, subiectivismului i se alătură c grafice, repere temporale și spațiale, cu alte cuvinte simbolul suferă o particularizare, p unțare la generalizare: „Împărății s-au prădușit./ Războaiele mari ne-au pustiit./ Numa ncrăm subt răzor/ rămas-a firav un izvor” (*Izvorul*[39]).

Întoarcerea la „izvoare” are acum o notă particulară, precisă, terestră. Lancrămul stitutul „cosmosului” din prima etapă de creație: „Prin cosmos/ auzi-s-ar atuncea mă i pași” (*Daţi-mi un trup, voi munților*). Constatăm deplasarea spre o viziune constructiv iectare de forme în spațiul atemporal și adimensional, decontextualizat și decontextualiz xpresionismului „tare”.

Expresionismul „tare”, ca „sentiment al absolutului, isterie vitalistă, exacerb tzscheeană a eului creator, retrăirea autentică a fondului mitic primitiv, interiorizarea ritualizarea peisajului, tensiunea vizionară maximă”[40] , propune un model *platonician* figurare a imaginarului. Platonicianismul lui Blaga repezintă, în viziunea noas picitatea stilului poetului în comparație cu expresionismul european al deceniilor doi și t secolului trecut[41]. La acea dată, Lucian Blaga era la curent cu majoritatea mișcărilor liter opene, unele care se încheiau (simbolismul), altele care începeau (suprarealismul și ente avangardiste). Ceea ce încercăm să demonstrăm este modul în care Lucian Bl eptează teoriile acestor mișcări, mod prin care se vor constitui toate elementele primei et creației.Non-/anti-principiile moderniste, revoluționarismul avangardelor, „puritat eziei simboliste sunt receptate de Blaga prin acest model *platonician,* pe care îl consider stratul și supra-elementul poeticii blagiene, prin care celelalte caracteristici prim

substanță a lumii, subiectivismul extrem: „Când șarpele întinse Evei mărul, îi vorbi/ c
s ce răsuna/ de printre frunze ca un clopoțel de-argint./ Dar s-a-ntâmplat că-i mai șopti ap
eva în ureche/ încet, nespus de-ncet,/ ceva ce nu se spune în scripturi.// Nici Dumnezeu
it ce i-a șoptit anume, / cu toate că a ascultat și el./ Și Eva n-a voit s-o spună nici lui/ Adar
-atunci femeia-ascunde sub pleoape-o taină/ și-și mișcă geana parca-ar zice/ că ea știe ce
noi nu știm,/ ce nimenea nu știe,/ nici Dumnezeu chiar." (*Eva*[42]). Marin Mincu îl citează
n Goll, care spune că: „expresionismul este un soi de generalizare a întregii noastre vieț
a unei influențe pur spirituale. Este vorba probabil de a da oricărui act uman o semnific
ra-umană, și am putea vedea în aceasta un elan către divinitate"[43] La acestea Marin Mi
ugă faptul că fără acestă *metodă artistică „*poezia lui Blaga n-ar fi existat"[44].
tonicianismului expresionismului „tare" i se opune ruralismul etapei de maturitate.
bit despre „viziunea folclorică" și despre „filosofia culurală" a lui Lucian Blaga, dar no
n mărgini a spune că înțelegem prin autohtonizarea poeziei blagiene năzuința de a crea
stil, pe fundamentul celui vechi, care să definească spiritul românesc și să corespu
stuia. [45]

Lucian Blaga spunea: „Poezia unor autori moderni de inspirație tehnică și urbană ș
d ermetic îmi face impresia unui laborator cu aer condiționat... Eu, care o viață întreagă
t la sat, pe lângă dumbrăvi și printre podgorii, nu prea am încredere în aerul condiționat"
„îmblânzit" îndepărtează viața citadină de interesele lui, divinul și vizionarismul nu disp
ă sunt „cosmeticizate"[47] și „clasicizate": „Foaie udă mătrăgună –/ picurii prin fagi răsun
găuni și scorburi cască,/ umbre doar mai vin să pască.// Fauni vechi și roșcovani/ scân
sub bolovani// și pe căile amiezii/ se pătrund de neguri iezii.// Se aștern prin adăpost
moarte, stinse rosturi.// Rod al inimii, de apă,/ crește lacrima-n pleoapă./ Am pierdut,
am pierdut?/ Vatră caldă, drum bătut.// Am pierdut soare și lună./ Golul cine mi-l răzbun
iemvrie[48]).

Ruralismul înseamnă și o întoarcere la natură. „Mistica naturistă"[49] îi dă lui Bl
ejul de a-și continua proiectul sub forma unui expresionism arhaizat și autohtoni
istica naturistă își găsește mai ușor realitatea concretă la care să apeleze: satul arhaic și lun
surilor lui".[50] Noua componentă îi oferă poetului sursa de care are nevoie pentru et
resionismului „slab":„ modul stihial românesc – precizează Blaga – e mai mult *static* ș
amic, cum ni se înfățișează el în expresionismul german: *un gust pronunțat pe*
linirile organice…"[51] (s.n.).

Constatăm nu doar o îndepărtare de propriul model (cel de tinerețe), dar și o îndepărt
factorul constitutiv al acestui model: expresionismul german. Avem de-a face cu o dilua

---

pera poetică, vol. *Poemele luminii,* op. cit., p. 54

resionismului „tare”, o diluare nu numai la nivel ideologic[52], dar și stilistic. Eul începe
ină din ce în ce mai absent, imaginea are acum prioritate în fața simbolului.
smosul „misticii naturiste” și ruraliste este diferit de cosmosul astral al primei eta
mântul transparent”, „grâul cristoforic”, „cerul megieș”, „stele făclii”.[53] Li
etzscheanismului zgomotos”[54] și a „imaginilor cizelate”[55] din *Poemele luminii* înclină
de-a doua etapă de creație spre lamentație: „Chiar dacă lumea continuă a fi una de sem
tătoare de peceți mai mult sau mai puțin obscure, lirica lui Blaga se limpezește forma
sul unei muzicalități goale de conținut, litanice ori invocatoare, simbolistica fiind tot
orativă, ca și cum luciferícul ar cădea în paradisiac”.[56]

După ce a fost „resuscitată” de generația ’60, critica blagiană pare să fi repornit p
tă descendentă. Blaga, după părerea noastră, încă propune mult. Neoexpresioniștii (
texpresioniștii!?) sunt strecurați prin toate „păturile” literaturii noastre, ceea ce dovede
ulsația blagiană încă e puternică.
încercat să propunem în eseul nostru o teorie prin care se poate pătrunde în universul
cian Blaga, doar dintr-o direcție, căci premisele pe care le oferă „nepătrunsul” blagian s
umărate.

Bibliografie

ga, Lucian, *Opera poetică,* Editura Humanitas, București, 1995 (Ediție îngrijită
George Gană și Dorli Blaga) ;
hmălniceanu, Ovid. S., *Literatura română și expresionismul*, Editura Universa
București, 2002 ;
nă, George, *Opera literară a lui Lucian Blaga,* Editura Minerva, București, 1996 ;
nolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură,* Editura Para
45, Pitești, 2008 ;
ncu, Marin, *Lucian Blaga. Poezia,* Editura Pontica, Constanța, 1995
moianu, Virgil, *Îmblânzirea romantismului,* Editura Minerva, București, 1998 ;
doran, Virgil, *Lucian Blaga. Mit, Poezie, Mit Poetic,* Editura Grai și Suflet – Cult
Națională, București, 1997.

Satul românesc în imaginarul academic

Diana-Maria LUPULEAC
Universitatea Alexandru Ioan Cuza, Iași

Abstract: This paper aims at analyzing Blaga's influence on the concept of "Romar
age". The study proves that, due to the philosopher's theory concerning this concept,
eral perspective on the subject has been altered in such a manner that any reference to
omanian village" no longer portrays the phenomenological reality but the poeticized vers
he concept that Blaga proposed.
Keywords : village, philosophy, aestheticised, nationalism, authenticity; sat, filosc
cept poetizat, naționalism, autenticitate.

1.Introducere

Pe o temelie naţionalistă ce răspundea sincronic obsesiei europene de a
ticularităţile definitorii fiecărui stat, perioada interbelică s-a remarcat, în planul discursu
dictic, prin nenumăratele încercări ale elitei intelectuale de a răspunde la stringenta întreb
ce se deosebeşte poporul român de toate celelalte?" Se delimita astfel cadrul op
nuării în imaginarul academic a unor efigii naţionale, subtil frazate, situate „între percep
eprezentare, lectură şi interpretare, impresie şi clişeu"(Bălaşa,2011) ce ce aveau să exa
atunci până astăzi, imaginarul ştiinţific şi pseudo-ştiinţific al exegeţilor.

2.Obiective

În lucrarea de faţă îmi propun ca, prin sintagma „imaginar academic" să desemnez ac
nii despre sat/ţăran care s-au articulat în aula Academiei Române, adică în cel mai în
um de cultură în care această întrebare s-a ridicat. Discursurile care se rostesc în acest sp
buie să fie conservatoare şi să cultive în mod emfatic identitatea română. În acest sens
două discursuri de recepţie – rostite de Lucian Blaga şi Eugen Simion- pe care le voi p
în faţă, în încercarea de a realiza un fel de arc imaginar peste timp şi de a forţa un dia
ga-Simion cu scopul de a evidenţia receptarea şi aproprierea lui Blaga de către acesta
nă. În acelaşi timp, vreau să arăt cum anume acest imaginar academic, desprins din conte
, ajunge să fecundeze imaginarul naţionaliştilor de astăzi, al celor pasionaţi de problema
mânismului. La limită, patologiile, ereziile, ne-înţelegerile lui Blaga fac parte dintr-un disc
amplu care-l privesc şi îl definesc în egală măsură precum o fac cele profesioniste.

capacitatea sa a influenţa schimbul de idei al vremii şi de a inculca, în peisajul acade
ohton o viziune unitară, şapte decenii mai târziu, într-o Românie marcată, încă o dată
imbare şi în plin proces de sondare a particularităţilor ei definitorii, intervenţia lui Eu
nion ne descoperă o nouă raportare la sat nu mai puţin încărcată de afect. Tatonând înc
ă zona apelor tulburi reprezentată de universul rural,discursul (relativ) contemporan al
gen Simion (din 2005) este interpretabil, în contextul politic al integrării (României) în U
pt o întoarcere, în condiţii de criză, la originile definibile drept „academice" reprezentat
structul blagian în încercarea de a contura, pe un ton fatalist, imaginea decăderii satului
nului român de astăzi prin ipostazierea unui univers rural incapabil de a se ridica la ide
ului blagian.

4. Instituționalizarea unei imagini

De ce satul idee?

Sesizând incontestabila influenţă exercitată de Blaga asupra discursului lui E. Sim
cere discutatarea imaginii ruralităţii, aşa cum apare înfăţişată în scrierile celui dint
ercarea de a identifica resorturilece au asigurat o mai mare adezune a academicienilo
spectiva propusă prin satul idee (şi care, în final,l-au impus în dauna altora).

Aparţinând pseudo-realităţii ce vibrează pe coordonatele cosmocentrismului (sat
trul lumii) şi ale atemporalităţii, universul sătesc descris de Blaga instituie, în primul r
rea nostalgie a „paradisului pierdut", a acelei vârste primordiale a românului ş
mânismului" ce exaltă o perspectivă mult valorizată în discursurile despre cult
ânească de sorginte rurală. Deşi nu cu totul inovator, după cum arata H.H. Stahl , interes
e de observat faptul că satul idee creează o legătură de tip „arhetipal", acesta devenind
ginarul academic, un punct biografic fix care activează conştiinţa originii şi a unit
neniu inevitabil „mitizat, ideologizat şi politizat" (L.Boia,2012); el este, în alte cuvint
strucţie ce umple un gol identitar transformându-l chiar în virtute . Depăşindu-şi cond
estetică, satul idee îşi asumă statutul de mitologie naţională inventată, continuu activat
moria cultural-academică, prezentându-se ca o dimensiune ce permite eludarea confrunt
realitatea, fie ea de ieri sau de azi.

Mai mult, Blaga atinge nu doar prin iluzia „pur românescului" ci şi prin faptul că ex
raport încă mult capabil de a fi concretizat. „Filosofarea despre filosofia poporului româ
n numea Stahl , ironic, perspectiva propusă de Blaga se remarcă tocmai prin caracteru
misiv, prin ambiguitatatea creată de un discurs pornit din intersecţia amintirii idealiz
ralicitate a realităţii rurale, a satului copilăriei şi dorinţa de a contura dimensiu
ologizantă a acesteia. Este tocmai tocmai această alternanţă: univers real-con
namente poetic, ce atenţionează asupra acelor elemente imuabil recuperabile ce

Astfel, deşi constructul blagian ar trebui privit dintr-o manieră cel puţin pragmatică - xpresie a unei optici interioare, o transpunere personală a unui „peisaj” al realiatii rura iziune spaţială ce se include, în mod esenţial, pe coordonatele imaginarului indivic ociat: „Satul trăieşte în mine într-un fel mai palpitant, ca experienţă vie(...)Voi vorbi des ul românesc din amintire trăită şi făcînd oarecum parte din fenomen”, discursul de c entă a lui Eugen Simion ne descoperă o asumare în cheie veridică a acestei „traduceri”, c punctul de incipit al intervenţiei sale, academicianul ridică următoarea întrebare: „mai trăi ul românesc) cum credea Blaga, în „zariştea cosmică“?

Rezultatul unei asemenea poziţionări determină impunerea, în interiorul acelu curs- a două tendinţe net distincte: pe de o parte, Eugen Simion recunoaşte incapacita spectivei interbelice de a reflecta corespunzător realitatea palpabilă actuală: „satul român mai este şi nu mai poate fi ceea ce Blaga şi Rebreanu considerau (...) că este: „un loc ma spaţiu în care se formează omul românesc şi unde se poate determina destinul lui iar, pe parte, acesta se foloseşte de coordonatele aceleiaşi ficţiunii blagiene anterior clasate d pte ca instrumente ce mijlocesc o analiză a situaţiei actuale a satului: mai poate avea tin, în nouă Europa, cel născut în spaţiul magic, creator de veşnicii, pe care îl laudă po cut la Lancrami?...” După cum se poate observa, (pseudo)negarea imaginii blagianizat ului) nu pare a fi sortită succesului întrucât, până şi o asemenea poziţionare presup ocarea imaginii interbelice şi, implicit, reactualizarea ei.

Caracterul hibrid al perspectivei ce rezultă probează premisa exerciţiului c enţionat. Influenţa conceptului estetizant propus de Blaga e de necontestat, aceasta aşezân ca o natură secundă între realitatea fenomenologică şi opinia personală asupra ruralit oritatea sa subjugând până şi argumetul etnologic, care nu recunoaşte existenţa reală a u menea sat. Astfel, deşi Simion recunoaşte în perspectiva academică o „utopie idealizar u reuşeşte să o abjure în totalitate ci îi rămâne fidel. Drept urmare, preşedintele, pe atu Academiei Române ajungea să cultive viziunea blagiană în limitele realului devastat,dem se transformă într-un proces de travestire a realităţii racordată, în luarea să de poziţie, rabă la dimensiunea ideatică decât la realitatea satul concret, „updatat” la ritmurile moder eastă confuzie de „ realităţi”, consecinţă a caracterului de fatalitate al acestui drum irevers ermina că, în finalul discursului sau, Eugen Simion să ceară satului actual să părăsea mporalitatea postulată de Blaga şi să între în ritmurile timpurilor noastre: „satul român mai poate există în afară istoriei, el trebuie să între în circuitul civilizaţiei moderne”.(Sim 5)

5. Blaga în circuitul discursurilor nationaliste actuale

După cum se ştie, cu o incontestabilă forţă de diapazon cultural , puterea simbolic cursul blagian a fost amplificată de ceea ce, în Eseuri critice, H.H.Stahl numea „mâna bu

nânesc cotemporan, sesizată de Mircea Păduraru în studiul Conceptul de autenticitate ologia română , a dus la insinuarea, în discursurile celor interesaţi de problema românismu românităţii,a unei serii de exprimări ce trec în domeniul „plagiatului”- parafrazării- cit rei blagiene şi care se aud, inclusiv din gurile ţăranilor şi ţărăncilor, invatati să declame fază texte blagiene/blagianizate ce valorifica la noi cote imaginea de tip ideatic a satu nânesc. O asemenea stare de fapt trebuie ineluctabil relaţionată cu o anume tendinţa rinde inclusiv domeniul etnologiei. Căci, puternic influenţată de interbelic, etnologia ăzi se confruntă la rându-i cu o lectură a ruralului de tip paseist, ce valorizează întoc marea idealizată, a acelei „traduceri” blagiene a satului românesc”. Deşi aspru criticat rul disciplinei, o asemenea înţelegere a universului sătesc românesc mai da naştere u ri de poziţie ce critică principiul evoluţiei, modernizării, „updatarii” ruralului la ritmu derne şi activează „mitul supremaţiei morale a ţăranului şi satului românesc” (Balașa,20 astă înclinaţie rasfrangandu-se inevitabil asupra domeniului sondat de disciplină.

Un exemplu grăitor în această privinţa îl constituie cazul artiştilor populari, meşteşu unoscuţi prin numeroase diplome şi distincţii care, pregătiţi să răspundă aşteptăr plicului (sau etnologului) doritor de a identifica în teren esenţa/iluzia pur-romaneascu ează în discuţii pe tema rolului lor în perpetuarea creaţiei artistie,dar nu numai,o serie veşti” ademenitoare, cu iz de mitologie personală şi mai ales naţională ce aduc izbitor lte ori, cu discursul blagian. Să analizăm, de pildă, cuvintele unei specialiste în încondei lor din zona Sucevei care, referindu-se la regiunea din care provine spune: „– M-am năs -un ţinut binecuvântat de Dumnezeu – Bucovina. Aici, timpul şi-a scris Cartea Eternităţi care trăire a naturii transcendente, cu fiecare semn al artei tradiţionale,cu fiecare gân ului trăit şi împlinit. Ba, mai mult, această continuă: Aici la Moldoviţa, leagănul vieţii m întrupat veşnicia în fiecare gând al oamenilor care a fost transfigurat în artă. Crezul v e poate fi definit prin veşnică trudă a creaţiei, trăită pentru frumos.” (Păduraru, Conce autenticitate în etnologia romană) După cum se poate observa, discursul mai sus citat nai că „sună bine” ci parafrazează în linii mari exprimarea blagiană decupând acele expr uvinte ce exaltă imaginaţia ascultătorului şi rezonează inevitabil cu dimensiunea academ deii de ruralitate, comunicând, altfel spus, cu ceea ce denumeam, la începutul lucr ginarului academic. Stranie prin ea însăşi, o asemenea raportare devine o oglind ialităţii şi totodată a blestemului academic presupus de conceptul blagian.

6.Concluzie

În lumina faptelor prezentate, se poate afirma că, inclusă, ca punct de sprijin, în în ezul identitar colectiv (naţional), prea ataşaţi de un clişeu, de o imagine idealizată, capacita raportare corectă la realitatea ruralităţii contemporane pare că nu mai este posibilă. Crez ariabil, în locurile comune pe care le-au reactualizat decenii de-a rândul, academicien

ga, Lucian, 2011, Trilogia culturii, Editura Humanitas, Bucureşti
a, Lucian, 2012, De ce este Romania altfel, Editura Humanitas, Bucureşti
luraru, Mircea, Conceptul de autenticitate in etnologia romana, conferinta rostita
Centenarul Pavelescu 2015, expected to appear in Revista Centerarului Paveles
coordonator Amalia Pavelescu
hl, H.H., 1983, Eseuri critice, Editura Minevra, Bucureşti
nion, Eugen. "Satul românesc nu mai poate exista în afara istoriei."Dezbaterea naţion
„Lumea rurală-astăzi şi mâine", organizată de Academia Română şi Academia de Şti
Agricole şi Silvice „Gheorghe Ionescu Şişeşti", Bucuresti (2005).

Mit şi imaginar în lirica blagiană

Gabriela TUDOSIE
Universitatea din Craiova

stract
oting Marin Mincu again and supporting his statement about the literary currents of this
iod, of the second decade of the twentieth century, we can say that Blaga oscillates
ween them (futurism-1909, expressionism -1910 and dadaism -1916) and creates a poetr
"has as its fundamental point of reference the expressionist poetics".
yWords myth, imaginary, Blaga, poetry

Profund înrădăcinată în istoria literară, opera lui Lucian Blaga „a izbucnit”, aşa c ma Eugen Todoran, „în peisajul literar românesc ca lava unui vulcan nebănuit”, ofer blicului larg strălucirea estompată „cum înainte numai poezia lui Eminescu” o oferise.

În urma unui sondaj construit pe baza concluziilor extrase de la diverşi critici lite vom permite să aniticipăm”, asemenea lui Marin Mincu, ceea ce am amintit mai sus ş menea să afirmăm înainte de a cerceta critica vremii că Lucian Blaga este „primul mare p mân care reuşeşte să sincronizeze în mod definitiv formele poeticii româneşti cu opene”, ceea ce confer epocii o relevanţă foarte mare. Citându-l din nou pe Marin Minc nând afirmaţia lui despre curentele literare din această perioadă, a celui de-al doilea dece ecolului XX, putem afirma că Blaga oscilează între acestea (futurism-1909, expresionis 0 şi dadaism -1916) şi creează o poezie ce „are drept punct de referinţă fundamental poe resionistă”. Însăşi opera lui Blaga este o „viguroasă expresie a tendinţei de maturizar turii româneşti, în etapa decisivă a integrării ei în cultura europeană”[1], susţine Eu doran şi într-adevăr analizând părerile criticilor onservăm această notă de maturitate c feră opera blagiană acestei perioade de refacere, de reconstituire a statului român. Bl e el însuşi un „maturizat timpuriu” şi vom vedea în cele ce urmează cauzele ace turizări.

Trăirile poetului din perioada copilăriei îl vor „transforma” în poet expresionist, căc da expresie limbajului folosit după o „tăcere fabuloasă” cum o numeşte Corin Braga. Tăce a deveni MIT în poezie şi nu numai în poezie, efectele acesteia fiind discutate psihologi ortate la cazuri reale de mulţi cercetători precum Francoise Dolto. Din această „tăc uloasă” se naşte si dorinţa copilului „întâmpinat oarecum cu dor” să evolueze, în prin d, pentru „a câştiga’’ iubirea mamei îndoliate de pierderea prematură a fiicei Lelia şi to e cauza trăirilor profunde, înţelese sau nu, ce îşi vor avea „temelia’’ în volumele de ver poetului.

Vom fi nevoiţi să-i dăm dreptate lui Gilbert Durand care menţionează de existenţa u NFUZII ce „a domnit întotdeauna în folosirea termenilor legaţi de imaginar" pun blema că aceasta ar proveni de fapt „ din extrema devalorizare pe care a suferit-o imagina ntesia, în gândirea Occidentului şi a Antichităţii Clasice". În viziunea lui Dur rezentarea lumii prin intermediul conştiintei ar dispune de doua moduri (direct şi indire duri ce se manifestă şi care sunt privite diferit în raport unul cu celălalt de către fiec itor. La Blaga cele două moduri persistă, alternează şi se susţin reciproc asemenea lui y ang.

Potrivit teoriei lui Durand, conştinţa directă este reprezentată şi la Blaga de „lucrul îns zent în minte", iar cea indirect rezidă în amintirea copilăriei ce nu poate fi prezentată ne şi oase''. Lumea în care trăieşte Blaga este o lume imperfectă, aflată în plin proces enire, de întregire a „celulei mame ", iar el un „personaj complex" care încearcă să egreze mai întâi în familia sa şi apoi în societate acceptându-şi condiţia sa. Prin rapor astă etapă a vieţii sale, putem observa ca realitatea în care trăieşte copilul Lucian Blaga ealitate supraaccentuată de acesta prin ceea ce numim imaginar. În viziunea sa, el, cop buie să se metamofozeze în Lelia pentru a primi afectiunea parentală. Imaginarul nifestă, aici , prin refuzul psihic de a vorbi, detaşarea de propria lume, renega sculinităţii sale şi identificarea cu sora moartă ceea ce în viziunea copilului ar fi însem depsirea mamei sale". „Carapacea" din care va ieşi, mai târziu, imaginarul inconştien tului va încorpora poeziile acestuia şi le va păstra ca simbol al culturii româneşti. V mplifica câteva poeme representative precum: *Melancolie*, *Linişte*, *Ghimpii* şi *Trei f* asta din urmă urmând sa fie analizată din altă perspectivă prin raport la posibila imagine e Lucian Blaga o va reflecta mai târziu.

Majoritatea interpretărilor privitoare la această poezie precizează că Blaga reflect feţe ale lumii prin raportare la cele trei vârste ale omului (copilăria, tinereţea şi bătrâneţ care el le succeed elementelor ce aparţin ludicului (jocul, înţelepciunea şi iubirea). Ac erpretări pot fi insă considerate ca rezultate ale unei priviri de ansamblu asupra textului po tru că dacă facem o analiză din perspectiva „copilului" Lucian Blaga capturat de o lu prie, din cauza complexului său, vom obţine o altă interpretare.

Blaga spune în poezie: „Copilul râde" –acest copil ar putea fi chiar el, copilul care ra de suferinţa provocată de sentimentul de a fi respins" după afirmaţia lui Corin Bra punzându-le părinţilor printr-un zâmbet „ucigător''. Jocul, dominant al vieţii, este de nportamentul poetului faţă de familia sa raportat la înţelepciune şi iubire. Înţelepciu ilului constă în faptul că acesta ştie să răspundă „vinovaţilor" pentru suferinţa sa, acea zbunare" imaginară fiind rezultatul iubirii faţă de aceştea.

Mai târziu, „ tânărul cântă": Jocul şi-nţelepciunea mea-i iubirea"[2]. Nu ştim în ce măs ga evadează din lumea creată anterior ,căci el rămâne cuprins de dorinţa acerbă de a-şi ve ma mândră de el . „Cântecul tânărului" nu este de fapt decât poezia scriitorului. Întâlnim

ginarului. Prin urmare, nu este în totalitate meritul romantismului, simbolismu
rarealismului în funcţionarea reală a gândirii ci este de fapt meritul inconştientu
onştientul nu este ceva ce poate fi descoperit, el conlucrează singur indiferent dacă scriit
e conştient de acest lucru sau nu. De la acest element, numit,,inconştient", se naşte imagin
a ce-i oferă scriitorului posibilitatea de a se raporta la alte elemente precum: imagine, se
bol şi mit pentru a da o altă valoare creaţiei sale.

În continuare, vom aborda problema mitului în creaţia blagiană identificând tipurile
şi punctele de plecare ale acestuia.

Mitul temă fundamentală în opera blagiană

Pentru următorul subiect abordat vom pleca de la definiţia pe care Eugen Todora
zintă în *Lucian Blaga.Mitul poetic*, definiţie ce-i aparţine de fapt lui Al. Philippide, ac
,,Aş încerca o definire a gândirii poetice spunând că ea este acea mişcare a minţii care ca
găseşte în realitate, trecând de orânduiala obişnuită a lucrurilor, apropieri şi afinităţi
sebiri şi contraste care uimesc şi dau sentimentul frumuseţii. Lucian Blaga, filosof p
diu şi formaţie intelectuală, dar poet prin fire şi vocaţie, este animat de două por
potrivă de puternice, pe de o parte setea de cunoaştere intelectuală şi pe de altă part
acitate puţin obişnuită de a gândi poetic" [3], gândirea poetică fiind un ,,fenomen" ascuns î
,,mister" indescifrabil ce crează ,,haos" la nivel psihic. În ceea ce priveşte ,,gândirea miti
oeţilor, Lucian Blaga, afirmă Eugen Todoran, are o concepţie proprie despre aceasta în se
,imaginea nu se însufleţeşte până la « personificare », ca să devină mitologică(…), ci cree
erspectivă semantic deschisă, ce include un simbol al « realităţii », nu pe baza realului
ginarului, într-o imagine mitică"[4]. Observăm din nou legătura dintre imaginar şi mit, ac
fără imaginar mitul nu ar putea fi creat şi invers ,fără mit nu ar putea fi creată o ,,imag
ică".

În ceea ce priveşte mitul, Lucian Boia îl defineşte ca pe ,,o construcţie imagin
vestire, reprezentare sau idee, care urmăreşte înţelegerea esenţei fenomenelor cosmic
iale în funcţie de valorile intrinseci comunităţii şi în scopul asigurării coeziunii acestei
ă odată este confirmat faptul că deşi sunt doi termini diferiţi, mitul şi imaginarul s
ispensabili unul faţă de celălalt.

Clasificarea referitoare la mit pe care Eugen Todoran o aduce în discuţie în *Luc
ga. Mitul poetic* presupune trei categorii ale acestuia: mitul modern al poeziei, m
nscendenţei şi condiţia umană şi mitul antropologic şi alcătuirea lumii . Miturile întâlnit
zia lui Blaga se regăsesc în aceste trei clasificări . Vom prezenta câteva dintre mitu
giene raportându-ne la câteva poeme : *Eva*, *Pan*, *Moartea lui Pan* şi *Pustnicul* .
Cum însuşi Lucian Blaga afirma mitul este o parte ,,ruptă" din realitate. Miturile din poem
menţionate aparţin de biblic şi orfism . Lucian Blaga spunea că ,,mitul biblic al creaţi

eu în căutarea izvorului de dincolo a frumuseţii. Legătura dintre tăcere şi cuvinte la Bl
e de natură orfică”[7].

Prin urmare, în *Eva*, Blaga reînvie legenda biblică a căderii omului în păcat. În mitolo
lică *Eva* reprezintă femeia primordială. Revenind la realitatea poetului, mai exact la perio
are acesta se identifica cu sora moartă, putem considera ca prin Eva poetul se indentifică
e, Eva fiind reprezentanta sensibilităţii şi a laturii feminine a bărbatului în elementu
onal. Şarpele, din punct de vedere al legendei biblice, este reprezentarea ispitei. Acesta
acterizează, însă, prin înţelepciune ceea ce poate confirma de ce ,,atacă'' fiinţa cea
sibilă-femeia.

Pentru ,,Pan'' s-au făcut mai multe interpretări,dar cea mai reprezentativă pe
iectul abordat este cea legată de numele acestuia,în traducere Pan însemnând ,,tot”. Dac
ologia greacă Pan era zeul naturii, discutând despre semnificaţia numelui putem consid
acesta este de fapt mitul . Prin Pan, poetul poate numi creaţia, dar în acelaşi timp poat
ar el aflat la ,,capătul puterilor” ,,acoperit de frunze veştede pe-o stâncă zace Pan/ E orb
rân” [8].

Blaga revine la Pan şi spre finalul volumului de versuri (*Paşii profetului*) cărui
ică un alt poem *Moartea lui Pan*. Înainte de trecerea în transcendent Pan trebuie să fie ini
Păiajenul Blaga ,,păgânizează” ,,tema sacrală” (Eugen Todoran), Christ fiind pentru p
, înlocuitor “ şi un ,,continuator” al lui Pan: ,,Pan descoperi mirat/ că prietenul avea pe sp
ruce./ Bătrânul zeu încremeni fără grai /în noaptea cu căderi de stele/ şi tresări îndure
ianjenul s-a-ncreştinat”[9]. Moartea lui Pan simbolizează în mitologie sfârşitul societăţii. D
este poetul cum am anticipat această moarte ar putea semnifica moartea culturii pe d
te ,iar pe de altă parte moartea poetului.

Pustinicul poemul ce închide volumul *Paşii profetului* poate reprezenta continua
rţii lui Pan, trecerea în neant . Întâlnim şi aici personaje simbolice precum Lucifer, care
rimite spre lumină , este aici reprezentantul întunericului-Satan în mitologia biblică. Lum
ntunericul sunt de fapt mituri ale creaţiei blagiene pentru că ceea ce Blaga înceracă sa f
acest poem , este după cum spune Eugen Todoran ,,o inversiune a cerului cu pământul”
e o putem considera ,,ca o transcendenţă, ca o transcendenţă « în jos », care vizeaz
diţia unui « Dumnezeu necunoscut » ,forţe profunde, demonice, am zice « luciferice »
e ca mişcarea de la transcendent la transcendent corespunde tipului de atitudine numit de
pers « reflexivul de sine »; adică o direcţonare a conştiinţei asupra lumii obiectelor, făc
obiect ceea ce se numeşte eu, sine, şi care se regăseşte pe sine în actul transenderii
elare a unui « Dumnezeu necunoscut » în forţele profunde ale sufletului întors asupra
uşi (…)”[10].

Toate aceste mituri au drept fundament Tăcerea. Tăcerea este de fapt mitul care st
a operei blagiene . Logosul ,,prin care s-au creat toate” îi lipseşte poetului în primii an
ă. Înainte de a scrie, scriitorul trebuie să aibă un ,,limbaj anterior” care după cum ştim

,, « A crea » nu înseamnă pentru creator dobândirea unui echilibru, după cum o p
vă şi plată interpretare ar vrea să ne facă să credem. Se creează cu adevărat cel mai ade
nai la înailte tensiuni cărora organele de execuţie nu le rezidă totdeauna. Creaţia sfar
seori pe creator" spunea Lucian Blaga[13]. ,, A crea", putem spune, că înseamnă a a
ginaţie, dar o imaginaţie la nivel de ,,geniu", o imaginaţie căruia creatorul îi poate subsu
e, mituri şi tot ce ţine de creaţie.

Blaga este un poet prin excelenţă, un geniu ce va da culturii aflate în prăpastie un
s şi o va ridica la un rang superior. Blaga este ,,poetul « noului stil » în literatura român

Bibliografie

ga, Lucian, *Opera poetică,* Editura Humanitas, Bucureşti, 1995

ga, Lucian,*Opere 9.Trilogia Culturii,* ediţie îngrijită de Dorli Blaga, Editura Mine
cureşti, 1985

a, Lucian, *Pentru o istorie a imaginarului,* Editura Humanitas, Bucureşti, 2000

ga, Corin, *Psihobiografii,* Editura Polirom, Iaşi ,2011

ţionar de simboluri mituri ,vise , obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, num
rdonatori : Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, Editura Polirom , 2009

eev, Ivan ,, *Dicţionar de simboluri şi arhetipuri culturale,* Editura Amarcord, Timişo
1, ediţia a II a revăzută şi adăugită

rnbach, Victor, *Dicţionar de mitologie generală,* Editura Albatros, Bucureşti, 1995

ncu, Marin, *Lucian Blaga. Poezii,* Editura Pontica, Constanţa, 1995

loran, Eugen, *Lucian Blaga. Mitul petic,* Editura Facla, Timişoara, 1981

Secţiunea a II-a:

RECEPTAREA CRITICĂ A OPEREI LUI LUCIAN BLAGA

Noul stil blagian – perspective critice

Patricia TAŞCĂU
Universitatea de Vest din Timișoara

Abstract: This paper aims to follow the evolution of Blaga’s poetry in the context of *v style*, trying to highlight the inovation that distinguishes the poet by his contemporar demonstrate this, I will first recall Blaga's vision of the *formative aspirations* wh ferentiate between the styles, referring to essays written in his youth, such as *Proble etice* (1924), *Fețele unui veac* (1924), and *Orizont și stil* (1935) from *Trilogia culturii*. A phasising the importance that Blaga gives to the *absolute*, and also the *stihial* in the *forma irations*, I shall follow the evolution of Blaga’s poetry. Blaga’s creation is divided into th n stages, and to outline them I will use critical works dedicated to him and his poetry rin Mincu, Ioan Mariş and Florin Oprescu.

Cuvinte cheie: noului stil, năzuințe formative, absolut, stihial,expresionism

Această lucrare își propune să urmărească parcursul poeziei blagiene în contextul *no* încercând să evidențieze noutatea prin care poetul se distinge de contemporanii săi. În a s, voi face apel mai întâi la viziunea lui Blaga asupra *năzuințelor formative,* prin interme ora sunt diferențiate stilurile, cu trimitere la eseurile din tinereţe *Probleme estetice* (192 *ele unui veac* (1924), dar și la *Orizont și stil* (1935) din *Trilogia culturii*. După schița portanței pe care Blaga o atribuie absolutului, respectiv stihialului în cadrul *năzuinț mative,* voi urmări evoluția blagiană făcând apel la trei lucrări consacrate acestuia de c icii Marin Mincu, Ioan Mariș și Florin Oprescu.

I. Noul stil blagian – privire sintetică

Studiile estetice ale lui Lucian Blaga *Stiluri* din *Probleme estetice* (1924), *Noul stil ele unui veac* (1924) și *Năzuinţa formativă* din *Orizont și stil* (1935) teoretizează *năzuin mative*. În primul eseu acestea au rolul de a diferenția stilurile, iar peste unsprezece osoful vine cu o completare, afirmând că *năzuințele* nu sunt „substratul principal sau c c al stilului”[1], cum reieșea din eseul din tinereţe, ele fiind acum integrate în „matri stică” a plăsmuirilor culturale.[2]

Aceste *nisus formativus* sau *năzuințe formative* sunt, în viziunea lui Lucian Blaga, n tudini și valori, inconștiente sau conştiente, cu care spiritul omenesc se apropie de materi urmează să fie organizat în plăsmuiri”[3]. Aceste năzuințe au un centru dinamic, *valoa damentală care se raportează la contextele teoretice, morale, sociale, artistice, religio orile* se cristalizează în jurul a trei tendințe: *individualul, tipicul și absolutul*, așa cu

unse"[6] ce zac în individ. Tipicul/ modul tipizant stă sub pecetea „Fii cum e maestrul!"[7], f
cific culturii greceşti, promovând armonia, simetria şi proporţia.
ea ce ne interesează în mod deosebit este absolutul sau modul stihial. Putem observa cât
onanțe între eseul din 1924 şi perspectiva din 1935, acestea justificându-se p
erimentarea de către Blaga a acestei năzuinţe formative în poezie. Astfel distingem,
nctul de vedere al extazei, două tipuri de stihial: unul *contemplativ* sau *static,* specific a
antine și indice, și unul *frenetic* sau *dinamic,* pe care îl regăsim în arta gotică și în pictu
Van Gogh. Importanța pe care o acord acestei *năzuințe formative* nu este aleatorie, deoar
este „cea mai aptă să caracterizeze tiparele artei expresioniste"[8], regăsindu-se de-a lu
cursului poetic blagian sub ambele forme amintite mai sus, se insistă, în special, asu
icului, pentru care Blaga va opta în perioada de cristalizare și clasicizare a poeziei s
ga afirmă, la sfârșitul capitolului *Stiluri,* că „a trăi în absolut înseamnă a te stiliza lăuntri
epta o convenție. A crea într-un absolut înseamnă a crea anonim, a fi impersonal, colecti
eastă afirmație este, în fond, o expresie sintetică a poeziei sale.
eseul din 1924, absolutul este partajat în *contemplativ* și *frenetic*. *Absolutul frenetic*, spe
ei gotice, este sesizabil prin joc, goană, strigăte dionisiace, caracterizând prima eta
ației blagiene, cea a expresionismului pur. *Absolutul contemplativ* se raportează
ascendenţă, omul fiind doar un simbol viu în care se materializează absolutul, iar „difer
a individ la individ nu interesează"[10]. În cultura indică şi în cea bizantină, individualiza
este agreată, fiind considerată iluzorie. În consecință, în aceste culturi este prom
nimatul. Aici ne izbim pentru prima dată de ideea de anonimat, pe care o vom regăsi
ga în a doua etapă a creației sale, un anonimat propice spiritului, contemplației.
Orizont și stil, Blaga vine cu o altă interpretare a absolutului, mai bine zis, cu o corectu
stuia, pornind chiar de la redenumirea cuvântului, înlocuindu-l cu stihialul. Această năzu
mativă stă sub maxima „Fii cum a fost unul!"[11]. Blaga va diferenția stihialul *static* de
amic. Modul *stihial dinamic* își are rădăcinile în arta gotică, unde putem observa exacerba
etică a formei. Modelul *stihial static* este unul elementarizant, prin elementar poetu
aptează la rigorile unui duh"[12]. Concretețea imagistică se estompează prin eliberarea
ușirile tipice, schematicul luându-i locul: „Lucrul e redat sumar și static, ca să devină purt
nui duh sau al unei stihii universale, de multe ori prea ascunse ca să poarte un nume al u
ii universale, care depășește specia"[13]. Un exemplu concret ar fi arta egipteană, cu form
geometrice, care redau schematizat „dinamica copleșitoare a unor gesturi demiurgice"[14].
ialul, ca năzuință formativă, primește în opera blagiană „investitura de *esență ontolog*
are se regăsește mitul, magia deopotrivă cu dogma și divinul (acesta din urmă păgânizat)
ga pune accentul în acest volum pe *noul stil* și pe modul în care acesta se raportează
resionism. Ioan Mariș afirmă că „absolutul ca dimensiune a expresionismului pune
ătură arta nouă cu arta veche, primitivă, gotică etc."[16]. Ceea ce vrea Mariș să spună, de f
e că spațiile culturale au influențat semnificativ expresionismul și că absolutul este o p

bală, dionisiacul, Van Gogh, cu dinamismul dat de linia sa cu „brutalitate coloristică
presia dată de suflet”[18], apocalipticul, și Strindberg cu atmosfera sumbră din piesele sale

Absolutul și stihialul pot fi corelate cu *sofianicul*, căruia, deși nu aparține acestei sf
ga i-a acordat o importanță sporită. Acest sofianic ține de *etnic* în măsura în care etnicita
ă în sfera ortodoxiei, este un anume „stil spiritual”[19]. Etnicul reprezintă „o compone
sală pe care creatorul de cultură și-o asumă, nu programatic, ci ca pe o fatalitate”[20]. To
ra ortodoxismului se încadrează și sofianicul, care se referă la transcendentul care cobo
aceea am făcut trimitere la ortodoxism: „În cultura română sofianicul, ca mistică a trăiri
nea harică, ar favoriza o accedere ca năzuință formativă în absolut”[21]. Prezența sofianicu
constată prin nenumăratele motive religioase, populare și liturgice din opera lui Blaga
cial textele sale din proximitatea tradiţionalismului.

făcut acest popas pentru a vedea perspectiva lui Blaga asupra absolutului, anonimatu
icului, dinamicului, pentru ca mai apoi să urmărim cum criticii abordaţi în acest dem
rin Mincu, Ioan Mariş şi Florin Oprescu, surprind modul în care se reflectă aceste năzu
mative în corelație cu expresionismul în creația blagiană. Se poate observa astfel că ex
Blaga dinamic și unul static, un Blaga al strigătului dionisiac și apoi unul al anonimatu
nserţii biblice. Pe scurt, avem de-a face, după cum demonstrează cei trei critici, cu o tranz
erimentală în poezia lui Lucian Blaga, de la expresionismul pur la blagianizare, dusă p
lasicizare.

II. Noul stil blagian în trei perspective critice

a de-a doua parte a lucrării va fi structurată în trei secvenţe, care corespund etapelor blagi
care criticii – Marin Mincu, Ioan Mariș și Florin Oprescu – le identifică. Prima et
espunde volumului *Poemele luminii,* cea de-a doua este reprezentată de volumul *P
fetului, În marea trecere, Lauda somnului*, iar ultima cuprinde *La cumpăna apelor,
ţile dorului, Nebănuitele trepte* şi postumele. Florin Oprescu le numește: vârsta tiner
l stil blagian și vârsta maturității. În analiza celor trei etape mă voi opri asupra poetici
ui, a tipului de discurs și a spațialității.

A. *Prima etapă blagiană sau vârsta tinereții – Poemele luminii*

ceastă etapă voi urmări perspectiva criticului Marin Mincu, făcând trimiteri, acolo unde
esar, și la Ioan Mariș și Florin Oprescu, întrucât ceilalţi doi acceptă varianta celui dir
eastă etapă este cea mai discutată sub aspectul expresionismului, datorită contact
tului cu spațiul expresionist german și a noutății pe care Blaga, reîntors de la Viena, o ad
spațiul românesc. De aceea i-am acordat și eu o deosebită atenție, ținând cont că de
epe să se contureze *noul stil* blagian.

e îi sugerează poetului „imanența sfârșitului și nu durabilitatea”[24]. Este esențial nționăm faptul că Blaga este atras de programul manifestelor lansate de artiştii din Vie este profund dezamăgit de arta pe care aceştia o practică, la mare distanţă de ambițiile rãzneţe. Premisele respingerii mișcării artistice vieneze sunt absența metafizicu gerarea care poate fi ușor confundată cu caricaturalul, și refuzul misterului, respinge ietății, forma fără fond, adică incapacitatea de a năzui spre transcendent. Astfel, Bla amăgit de punerea în practică a programului expresionist vienez, va împrumuta de resioniști doar materialul pe care îl va prelucra, punând în centrul lui ceea ce expresioniști nezi le lipsea cu desăvârșire, metafizicul.

Eul ce corespunde primei etape este unul stihial, expansiv, dictatorial, care „ordone țialitatea în spiritul unei libertăți nestânjenite de nicio stivă, absolută”[25], fiind chiar imper elația „eu – cosmos”, precum susţine Marin Mincu. Eul este catalogat drept imperativ per reușește să se impună deasupra tuturor și acaparează tot, fapt observabil, în primul rând, ția pronume – verb („eu am crescut”, „eu zac”, „eu stau” etc.), în care predomină perso ronumele personal putând fi eludat fără a afecta mesajul transmis. Ioan Mariș, mergân eași direcție, nuanțează această consideraţie și vorbește despre o *cosmogonizare a eu* pre un *egocentrism* ușor asemănător cu cel al romanticilor, diferența fiind că aceştia nu ptau. Viziunea lui Mariș este justă, ținând cont că asistăm la o *dilatare a eului* până porții cosmice și că putem identifica un *supra-eu* de factură nietzscheană „ca pote ativă maximă”, în spiritul expansiv din *Așa grăit-a Zarathustra.* Prin urmare, după c evă ambii exegeţi, eul specific primului volum, reflexul unei poetici ascensionale, este un centric, deoarece se plasează deasupra tuturor. Acest eu este descris sugestiv de c eodor Däubler: „Centrul universului este în fiecare eu.”[26].

Discursul poetic din acest volum este unul dinamic, dat de prezența dionisiacului mă de manifestare a eului egocentric, dar şi de libertatea prozodică a versurilor. Ela nisiac este specific expresioniștilor și se manifestă prin lamentație, strigăt, chiot. În prin d, avântul dionisiac poate fi corelat cu arta gotică, fiind specific *absolutului dinamic*, d n am menționat în prima parte a lucrării, pe care îl regăsim doar în această etapă a crea n dionisiac omul gotic se îndepărtează de pământesc, simțind prin această „intensific rantă fiorul veșniciei”[27]. Cei trei critici acordă o importanță sporită dionisiacului, fiin e o caracteristică esențială primei etape blagiene, care nu se va mai regăsi decât foarte pu l doilea volum. Astfel, Mincu vede dionisiacul ca un factor ce dă dinamism discursu d prezent atât la nivel de expresie (joc, chiot, beție, strigăt), precum în poezia *Vreau să j* și în *isteria tragică* ce amintește de bacante. Desigur, dinamismul discursului nu se rezu r la prezența factorului amintit mai sus, ține și de prozodie, versurile lungi fiind urmate suri scurte, care sunt reduse uneori la o formă verbală ca, de pildă, în *Gorunul, Liniște*. Mi umă discursul, care se realizează sub forma unui strigăt, ce, într-o sugestivă imagine vizu enință realul precum o caracatiță cu tentaculele sale.

e nu se rezumă la ceva delimitat, este ilimitat, peisajul blagian din această etapă luând for
fletului", precum în pictura lui Van Gogh.
ma etapă creatoare se rezumă la verb, la mişcare, la un vitalism care poate fi pus în relaţi
rcepția tinerească asupra lumii"[28], o viziune extatică, o lume „mare și minunată" cum spu
rin Oprescu. Criticul punctează pertinent această *vârstă tânără* a creației, el susținân
tul, „trimis în lumină", fără un simț al „marii treceri", nu percepe „tragicul devenirii"[29]. D
etul, în avântul său dionisiac, este neproblematizant.

B. A doua etapă blagiană sau blagianizarea expresionismului – *Pașii profetului,*
marea trecere, Lauda somnului

cea de-a doua etapă voi avea ca bază de pornire, din nou, studiul criticului Marin Mincu,
data aceasta mă voi opri mai mult și asupra perspectivei lui Florin Oprescu, fără să-l negl
pe Ioan Mariș. Florin Oprescu surprinde sintetic, în lucrarea *Model și cataliză în li*
mânească modernă, în capitolul destinat lui Blaga, inovațiile pe care Blaga le aduce prin n
și cum acesta se ridică deasupra expresionismului. În analiza acestei etape voi urma repe
ntite anterior: poetică, eu, discurs și spațiu.
acest volum se poate distinge o cristalizare a viziunii blagiene, comparativ cu volu
erior. Blagianizarea expresionismului, din perspectiva lui Oprescu, constă în formarea u
em specific poetului. Rezultatul îl observă şi Mincu în lucrarea sa, el susținând că versu
cea de-a două plachetă blagiană reprezintă „manifestarea expresionismului într-o experie
turală și artistică maximă"[30]. Aici vom găsi un Blaga îndreptat spre contemplare, care p
delul culturii indice și bizantine. Oprescu susține că noul stil blagian, caracterizat p
nimat, metafizică, problematizare, este capabil să „surmonteze inoperativita
resionistă"[31]. Orientarea spre noul stil este vizibilă în *Fețele unui veac*, unde Blag
retizează, făcând trimitere la Van Gogh, a cărui artă este „o adevărată mutație a conştii
etești"[32], având loc o „ancorare a spiritului în absolut"[33]. La Nietzsche noul stil se manif
fuga de realitate, iar la Brâncuși prin „extazul abstract"[34].
blagian nu va mai fi unul stihial dinamic, precum în volumul anterior, care să se impu
parând totul, aici vom găsi un eu care stă sub semnul anonimatului, aproape liniar. Cu to
stea, Ioan Mariș observă cu acurateţe o prelungire a extazului, a *chiotului orgiastic* car
ăsește și în acest volum, în poeziile: *Dați-mi un trup voi munților, Vreau să joc!, Veniți d*
e tovarăși, Strigăt în poezie. Deci avem de-a face cu un eu care se găsește într-un exta
templativ, fie frenetic, dar care este preponderent anonim, aproape depersonalizat. Aces
nim, care se regăsește în toate poeziile, mai puțin cele amintite mai sus, este numit ş
ic de către cei trei critici literari, un eu care se întoarce spre primordial, care contempl
ajungă la cunoaștere.
i asistăm la o mitizare a eului, în condițiile în care Blaga face trimitere directă la Pan

stuia, care ne specifică faptul că zeul a făurit *styrixul* sau naiul, în variantă modernă. Făc
astă analogie, Marin Mincu afirmă că „Eul trece în ipostazele elementarului care
ufletește și capătă atributul cântării”[35]. Cu alte cuvinte, Blaga preia de la Wilhelm Worrin
gătul, considerat ca o modalitate de intrare în anonimat, ce generează o voce comună, c
iese în evidență, prin voce are loc transcenderea individualului. Mariș mai vine c
npletare, afirmând că eul blagian din această etapă este deschis senzorialului, fapt vizibi
zie, întrucât zeul, cu toate că era orb, știa când natura se trezește la viață. Ioan Mariș
dul său, subliniază acest aspect mitologic, conform căruia ochii care se închid în exterio
chid în interior. Așa putem explica, desigur, și senzația intensificată a zeului, acesta f
ă un argument pentru anonimat. Am accentuat acest anonimat, dar și mitizarea eu
arece le vom regăsi și în ultima etapă blagiană, fiind elemente specifice doar acestor d
pe.

Asistăm la o reinventare a discursului, isteria strigătului este domolită, eul intră
nimat, fiind implicat, după cum relevă Mincu, în „procesul liniștirii”[36]. Dar, totodată,
și o metamorfoză a liniștii arhetipale în „tot atâtea probleme deschise către noi întrebări
lența inițială este substituită în această etapă cu dogoarea verii.

Spațiul în acest volum este unul imploziv, spre deosebire de primul, unde acesta
fășoară exploziv, de aceea putem surprinde o poetică a retragerii, în care eul se izolează
domină. Observăm deci o stagnare, mai bine spus, o reprimare, atât la nivelul eului
cursului, cât și la nivelul spațiului și al poeticii. Mincu consideră că această stază
prumutată de la Trakl, fiind corespondentul verii, al soarelui care toropește orice subiect li
menționat este că acest topos al verii devine în alte volume motiv al cunoașterii. Între Tr
laga nu se observă diferențe majore la nivelul motivelor, însă, după cum bine observă
critici, Blaga își lasă amprenta și de această dată, personalizând peisajul metafizic, în t
Trakl „personalizează eul”[38]. O altă diferență sesizabilă între cei doi este receptarea realu
kl se ancorează în real, pe când Blaga în ocolește, pentru cel din urmă amintit realitatea eu
e importantă, nu cea înconjurătoare. Prin aceste diferențe majore – metafizicul și fuga de
Blaga ne demonstrează încă o dată că nu copiază, ci, dimpotrivă, el pledează pen
ginalitate, preluând doar strictul necesar din fiecare sursă. Astfel, asistăm la construirea u
stil, semănător unui *puzzle*, care adună piese din cultură și artă și apoi le valorifică d
pria viziune.

Liniștea nu se rezumă la volumul *Pașii profetului,* ci se adâncește din ce în ce mai m
volumele *În marea trecere* și *Lauda somnului*. În aceste volume criticii observă o rupt
ologică, omul aflându-se într-o stare de două ori precară, oscilând între o „lume concretă
e nu o poate exprima”[39] și „orizontul misterului pe care nu-l poate releva”[40].
ambele volume eul este anonim, jucând rolul unei „supape eliberatoare”[41], noutatea ver
volumul *Lauda Somnului*, unde Blaga introduce o autobiografie a eului, se creează astfel
al nașterii individuale, care ia proporții cosmice, situându-se între *Nimic* și *M*

aceste volume, discursul nu mai este unul dinamic, ci se clasicizează, poetul revine la ri
ă și măsură, renunțând la versul alb, versurile nu mai sunt reduse la formule verbale, t
ine molcom.

țiul va fi mai degrabă unul deschis, specific unui eu contemplativ. Asistăm aici l
ritualizare a peisajului, predominant fiind toposul religios, care influențează atât constru
cursului, cât și raportările eului la univers. Din această cauză apar simptome de alien
ală, gălbinare, leproși, îndoială etc. Comunicarea este posibilă, în aceste două volume, d
n moarte și somn.

tivele recurente întâlnite aici sunt moartea, somnul, noaptea, satul și toposul relig
cturnul, umbra și somnul sunt factori pozitivi ce favorizează făpturile, spre deosebire
elesul pe care îl dobândesc aceste motive la Barbu de exemplu, unde semnifică blestemu

C. A treia etapă blagiană sau clasicizarea expresionismului

cea de-a treia etapă punctul de plecare va fi tot Marin Mincu, însă voi face referire și la cei
critici, Florin Oprescu și Ion Mariș. Punctele de reper vor fi tot cele urmărite anterior.

eastă etapă este una de clasicizare, unde stilul lui Blaga se poate distinge cu ușurință. D
primele două etape am vorbit despre motive ascensionale, respectiv o poetică a retragerii,
erior, respectiv anonimat, discursul structurat sub forma unui strigăt, respectiv o „struct
cerii”[44], în acest volum vom observa o „structură a spunerii”[45].

Vorbim despre o clasicizare a expresionismului de la volumul *Lauda somnului*, d
n îi mărturisește Blaga lui I. Oprișan: „Expresionismul meu, dacă vrei cu orice preț
mești așa, e – mai ales în ultima fază a *Laudei somnului* – un ce atât de organizat și tinde
mult spre cristal încât i s-ar putea, cred, da și atributul de neoclasic”[46]. Florin Oprescu afi
această cristalizare este o constantă a liricii blagiene, deci poate fi întâlnită pe tot parcu
ator a lui Blaga. Din perspectiva lui Mincu, această clasicizare trebuie înțeleasă nu ca
oluționare de fond, ci ca o perfecționare de expresie”[47], ba mai mult, clasicismul a
ndința spre perfecționare a unor mijloace intrate în tradiție”[48].

În această ultimă etapă nu mai distingem un eu stihial sau anonim, ci unul *domes*
cum îl numește Mincu, un eu ce „se întoarce către bucuriile intime și patriarhale ale vieții
cursul lui este limpede, datorită prozodiei tradiționale, spațiul este cotidian, putân
rapolat la cel familial. În ceea ce privește modul de transmitere, Mincu vorbește despr
ă a cântării, specifică expresionismului, deoarece „muzica este singura dintre arte în c
na devine conținut, iar conținutul se justifică formal prin sine însuși”[50].

III. Concluzii

În această lucrare am vrut să demonstrez, apelând la trei perspective critice converge

ncu susține că, „pornind de la poetica expresionistă, Blaga construiește cea mai profu
sofie a creației alături de cea a lui Heidegger”[51], deci un nou stil.

Demonstrația mea a avut la bază studiile criticilor Marin Mincu, Ioan Mariș și Fl
rescu. Baza lucrării mele a constituit-o însă perspectiva critică a lui Marin Mincu, deoar
dovedit a fi cea mai complexă și echilibrată, raportându-mă atât la modul de organizar
ormației, cât și la conținut, spre deosebire de Ioan Mariș, care are o lucrare mai mult anali
ât sintetică. Ordinea pe care le-am acordat-o în conceperea lucrării a fost următoarea: Mi
rescu și Mariș.

Marin Mincu a constituit punctul de plecare încă de la etapizarea poeticii blagiene
te că el a optat pentru înscrierea volumului *Pașii profetului* în prima parte a etapei blagie
eu am plasat-o în cea de-a doua. Motivul amplasării volumului în următoarea etapă a
nărul redus de poezii care se încadrează în prima etapă, identificând doar patru. Pe
pizarea poeziilor am consultat și ceilalți doi critici şi aceștia au mers în aceeași direcție.

Capitolul pe care Florin Oprescu îl dedică lui Blaga m-a ajutat să conturez noul
gian, fiind punctual și obiectiv. Punctul forte al acestui capitol este integrarea parcurs
tic în spațiul cultural, pe care, ce-i drept toți, o fac, însă Oprescu punctează esențialul, ve
noutăți pe care ceilalți doi nici nu le menționează, cu ar fi raporturile lui Blaga cu gru
ng Wien”, *boema artistică* și cafenelele vieneze. Nu trebuie neglijat însă nici Mariș, stud
ajutându-mă în evidențierea anumitor concepte sau în completarea informaţiilor.
ndar, am conturat noul stil blagian din perspectiva celor trei critici, raportându-mă în fie
pă la manifestările eului, poetică, tipul discursului și spațiu, fiecare perspectivă aruncâ
ă lumină asupra noului stil blagian.

liografie

ga, L. (1925): *Fețele unui veac. Despre noul stil blagian*, Editura librăriei diecezane, A
ga, L. (1969): *Trilogia culturii. Orizon și stil*, Editura pentru Literatura Universală, București.
ga, L. (1990): *Zări și etape*, Ediţie îngrijită şi repere istorico-literare de Dorli Blaga, tura Minerva, București.
ga, L. (1996): *Trilogia valorilor*, Editura Humanitas, București.
riș, I. (1998): *Lucian Blaga – clasicizarea expresionismului românesc*, Editura IMAGO Sibiu.
ncu, M. (1995): *Lucian Blaga. Poezii*, Editura Pontica, Constanța.
rescu, F. (2007): *Model și cataliză în lirica românească modernă*, Casa Cărții de Știință Cluj.

Secţiunea a III-a:

STILISTICĂ ŞI POETICĂ

Mit și secundaritate.
Poetici ale marginalității în opera blagiană

Emanuel Raul MODOC
Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca

Abstract: The present study intends to analyze the presence of certain concep
tures found in three of Lucian Blaga’s works that could allow their discourses to be inscri
a type of poetics of marginality. We choose to define this marginality as a means emplo
the ”secondary” to subvert the ”principal” discourse in order to afford a construc
ernative towards widening the global cultural horizon.

Key-words: poetics of marginality, (the) secondary, minor culture, myth, po
uctures, poetici ale marginalității, secundar(ul), cultură minoră, mit, structuri de putere

Aparentele „paradoxuri” ale lui Blaga

Lucian Blaga ar putea părea un autor al paradoxurilor. Renegând perspectiva freudi
nconștientului, dar deplasându-se, conceptual, în linia romantică a fenomenului, a
epărtându-se de *Weltanschauung*-ul romantic prin admiterea că „un anume sentimen
nii” nu poate avea o valență definitorie pentru creația culturală, Blaga e prin excelenț
or al oscilației și al indeterminării. Toate acestea, însă, cu scopul de a filtra varianta sa
ație culturală de aspectele epocii de la care se revendică și pe care, apoi, le conte

Rezultatul a fost o filosofie și o poetică filosofică sortite unui îndelung drum perif
e are ca destinație (un) centru(l). Filosofia lui Blaga a rămas una minoră, profund autoht
autohtonistă, care se înscrie în rândul filosofiilor locale și care, după Nemoianu,
rezenta un nou interes paradigmei globalizante[1].

Un anume anacronism al influențelor l-a urmărit mereu pe Lucian Blaga în evoluți
atică, iar acest fapt, credem noi, se datorează unei profunde conștiințe a secundarit
cru cu atât mai vizibil cu cât, dacă e să analizăm felul în care filosoful reactualizează tend
uete în contextul modernității, putem observa că scriitura blagiană s-a aflat într
manent proces de decantare. E de-ajuns să aruncăm o privire succintă asupra *Trilogi*
tru a vedea că filosofia lui Blaga a fost permanent supusă „revizuirilor”: Spengler dev
fel, în *Trilogia culturii*, „dogmatic”[3], după ce, în urmă cu paisprezece ani, e denumit
pernic al istoriei” de către Blaga, gândirea romantică, de la care se revendică, în primul r
plan poetic, se dovedește a fi insuficientă atunci când se ridică problema explorării abisalit
deși preia, tot de la romantici, modelul cosmologic din rațiunea recuperării unei conști

textul în care morfologia culturii s-a dezvoltat, în secolul XX, pe modelul fizicii newtonie
ga pare, până în ziua de azi, retrograd, tocmai datorită viziunii sale tributare romantismu
re se configura pe modelul cosmologic pitagoreic/platonician). Dacă faptul
eactualizarea modelului cosmologic platonician în romantism e asincronă cu cre
nțifică a epocii și este, de fapt, o încercare de a recupera gândirea mitică, opunân
stituind-o gândirii științifice"[5], reactualizarea modelului romantic în soluționa
blemelor morfologiei culturii este, în schimb, de neînțeles pentru secolul XX, chiar d
za este aceeași.

Lucrarea de față, departe de a avea intenția de a submina sau devaloriza eforturile
ga de a construi un model cultural valabil și pertinent, are în vedere analiza motivați
inseci ale acestuia în construirea unei poetici a marginalității articulate în jurul ideii de
trei dintre discursurile blagiene. Avem în vedere, în această discuție, conceptul de mi
epțiunea sa de „construcție imaginară cu funcție explicativă și inițiatică și care pune
dență esența unui fenomen cosmic sau social"[6] și îi atribuim valența marginalității dato
izării acestui concept în contextul culturii autohtone. Totodată, se cuvine să menționăm
m de-a face, la Blaga, cu o marginalitate productivă și pozitivă și vom vedea, pe parcu
stei lucrări, cum se configurează acest demers.

Între exces mistic și program poetic

Ne oprim, pentru început, la un manifest din tinerețe al poetului, *Revolta fondului no
atin*, simptomatic atât pentru „valul mistic al thracomaniei"[7], cât și pentru programul v
etic pe care tânărul Blaga îl propunea ca alternativă a mai vechii patimi a latinit
lusiv(ist)e, reflex, desigur, pașoptist. Nu insistăm asupra semnificației estetice, asemănă
tre acest text și arta poetică ce deschide *Poemele luminii* au fost elegant identificate
rcea Martin[8]. Frapantă în schimb este atitudinea polemică a lui Blaga față de „conști
nității", căreia îi este suprapusă „conștiința dacității". Polemică direcționată mai mult asu
trătorilor acestor obsesii mai mult decât asupra latinității însăși, căci autorul, după c
ează și Mircea Martin: „nu nega valoarea dominantă a latinității, ci numai exclusivism
[9]. Articolul rămâne semnificativ însă pentru această opțiune a misticii ca afirmare identit
ar dacă, la o lectură mai atentă, putem sesiza o oarecare ironie în adresarea proble
ntitare (căzută în excesele „latinității") cu o propunere tot... excesivă a conștientiz
ității: „Acest orgoliu al latinității noastre e moștenirea unor vremuri când a trebuit să sufe
ul batjocoritor al vecinilor, cari cu orice preț ne voiau subjugați. Azi e lipsit de bun si
rbim despre *spiritul* culturii noastre; vrem să fim numai atât: latini – limpezi, rațion
npătați, iubitori de formă, clasici, – dar vrând-nevrând suntem mai mult. Însemnatul proc
sânge slav și trac, ce clocotește în ființa noastră, constituie pretextul unei probleme car
oui pusă cu mai multă îndrăzneală"[10] (subl. în text). Continuă, apoi: „Avem însă și un bo

rticată de furtuna care fulgeră molcom în adâncimile oarecum metafizice ale suflet
nânesc. Este o revoltă a fondului nostru nelatin”.

Deși gongoric și excesiv, volutele textuale ale lui Blaga din tinerețe nu ar trebui să prindă, în contextul în care întreaga cultură românească recurgea la programe și manif rare, încărcate de vitalitate și de exuberanță, de la Eliade și *Apologia virilității* până ngardele românești, care constituiau o adevărată „literatură a manifestelor” (Ion Pop) și or texte programatice au ajuns să fie considerate, în mod justificat, ca aparținând unui rar autonom, cu poetică proprie[11]. Așadar, demersul lui Blaga supraviețuiește lecturii „po de și timp” tocmai datorită perspectivei istorice și metacritice pe care încercăm să o aplic privința motivațiilor intrinseci ale textelor de genul acesta, Mircea Martin ne oferă sol mai simplă: „Căutarea aproape obsesivă a identității nu trebuie să surprindă în cazul u turi mici, aflate la o răspântie de influențe și obligate să păstreze mereu un echilibru po a dialectic între o deschidere și o închidere la fel de necesare, între grija de a nu pierd ea de a nu se pierde”[12].

Construcție identitară în „Cultura minoră și cultura majoră”

O altă scriere, de data asta de factură filosofică și aparținând unei etape mature, da de semnificativă pentru discuția noastră (și pentru obsesiile funciare ale lui Blaga), e es deschide volumul al treilea al *Trilogiei culturii*, *Cultura minoră și cultura majoră*, des e Mircea Martin spune că, „dincolo de scopuri pur speculative, discuția angajată de Bl nărește stabilirea unui statut de autonomie pentru cultura română «minoră», redefin menilor nefiind decât un mod de a îndepărta prin restricții principiale reproșurile de c asta e susceptibilă”[13]. Îndepărtându-se atât de criteriile dimensionale ale discuțiilor priv arhizarea culturilor din acea perioadă, dar și de criteriile organice, specifice morfolo ngleriene, Blaga optează pentru o generalizare a discuției în termeni de „vârstă adoptivă fapt esențial pentru crezurile sale în raport cu marginalitatea culturii românești, per niterea unui *mod* de existență „minoră”/„majoră” a culturilor. În acest sens, opțiunea per eriul „vârstei adoptive” este justificabilă: orice cultură adoptă o vârstă specifică, „o *vâr ptivă*, sub ale cărei auspicii ei creează ca sub înrâurirea unei atotputernice zodii”[15] (subl t). O observație pertinentă asupra acestei abordări a ierarhiei culturale o face Mircea Mar genere, tendința lui Blaga este să construiască un model cultural etern în cadrul căruia mo ajor» și cel «minor» să nu constituie etape, vârste, ci structuri spirituale independente. ea vorbește el, pe de-o parte, de dăinuirea uneori milenară a unor culturi «minore» ajore», pe de altă parte, de posibilitatea alternanței, nu neapărat de succesiunea str inor-major»”[16].

Putem găsi, în această lucrare, analogii parțiale cu discursul poetic al mai tânăr ga, în sensul unei viziuni predominant estetice a fenomenelor culturale. Culturile major

ației culturale, căreia îi dă tiparele formative”[17], acest lucru este cu atât mai eviden
ltura minoră și cultura majoră. Cu toate acestea, rămâne pertinentă aserțiunea lui Vi
moianu că „estetismul încetează de a fi un scop în sine – principalul – și își recâștigă poz
firească – o concubină despletită a realității, care locuiește în desișurile ei secundare”[18],
st lucru e de domeniul evidenței pe tot parcursul *Trilogiei culturii*.

Eseul filosofic al lui Blaga trădează în schimb „complexe ale periferiei” în momentu
e transformă anumite trăsături specifice culturilor „minore” în calități, deși pot constitu
lă măsură și neajunsuri culturale. Chiar dacă observația filosofului, aceea că o cult
noră este cu desăvârșire anistorică, pe când una majoră e desfășurată istoric, este
nerită, abordarea tinde să alunece în generalizări forțate: „A trăi la oraș însemnează a tră
rul fragmentar și limitele impuse la fiecare pas de rânduielile civilizației. A trăi la
emnează a trăi în zariște cosmică și în conștiința unui destin emanat din veșnicie”[19], ia
al conchide: „Ni se pare destul de sigur că o cultură minoră, născută din permane
provizație și gâlgâitoare spontaneitate, ca și dintr-o totală lipsă a sentimentului perenită
te să dureze în statica ei multe mii de ani; câtă vreme o cultură majoră, născută tocmai
ea de a înfrânge și de a întrece spațiul și timpul vizibil, e mult mai expusă, prin dinamica
astrofelor și pieirii”[20]. Dincolo de evidența opțiunilor lexicale, s-ar părea că singurul lu
e s-a schimbat (din prisma raportării autorului la condiția marginală) dintre Blaga, tâna
dirist din 1921, și Blaga, filosoful din 1937, ține doar de asimilarea unei vaste culturi erud
ă nu și de opțiuni ontologice diferite... Putem însă admite că, într-un viitor dosar
ptomatologie a filosofiilor date de culturile marginale, Blaga va câștiga, într-adevăr, lu
ibilității și a relevanței, însă la o analiză atentă și din afara studiilor locale, Blaga va răm
tant la testul timpului, chiar dacă totuși relevant pentru o dialectică locală, nu și pentru
tralizatoare/globalizantă.

Zamolxe” și soluția mi(s)tică

Nicăieri mai vădit și mai pertinent nu avem, la Blaga, un puternic conflict, deopotr
tabilizator și mitizant (sau, mai degrabă, destabilizator *prin* mitizare) în interiorul u
ucturi de putere decât în „drama de idei”[21] *Zamolxe*, subintitulată *Mister păgân*. Dincolo
sificarea generală a criticii ca operă ce evidențiază o mitologie specifică și exprimă dacita
n crearea unui mythos autohton „nelatin” (de altfel, semnalări justificate dacă avem în vec
însuși Blaga spunea despre sine, în repetate rânduri, că „gândește mitic”), *Zamolxe* răm
criitură ce trădează o marginalitate asumată în planul subminării centrului. E necesar
nționăm că nu ne referim la opoziția marginal-central din interiorul acestei drame blagi
ermeni negativi. Dimpotrivă, propunem ideea marginalității ca soluție necesară, adoptată
molxe, de descentrare și relativizare în interiorul „cetății”, printr-o relativă subversi
rsată de către acesta în cetatea Magului.

De fapt, personajul central al dramei e mai mult decât un marginal, el este un secun
focar decanonizator și profund semioclast[22], care propune, fără intenția de a arunca

mperfecțiune, diversitate, digresiune”[23], căci, dincolo de latura vădit panteistă, acesta
uși, și un prototip mitic al marginalului: „Despre Dumnezeu nu poți vorbi decât așa
upezi în floare și-l ridici în palme,/ îl prefaci în gând și-l tăinuiești în suflet/ îl asemeni c
or și-l lași să-ți curgă lin/ peste picioare,/ îl prefaci în soare și-l aduni cu ochii;/ îl închi
și-l rogi să vie-n sat,/ unde-l așteaptă toate visurile omenești,/ Arunci grăunțe între bra
ici:/ din ele crește Dumnezeu./ (...) noi suntem văzători,/ iar Dumnezeu e-un orb bătr
care e copilul lui –/ și fiecare îl purtăm de mână...”[24]. Pe Zamolxe, iată, îl găsim la începu
sei pribegind în pădure fără a căuta cu adevărat drumul înapoi la cetate: *„Stelele se-ntor
ne!/* Dar pașii mei, storcând scântei din cremene,/ vor mai găsi vr'odată drumul/ spre ceta
e Lume?”[25]. E foarte important de notat faptul că acest conflict, în interiorul structurii
ere, nu este unul vizibil de la început, destabilizarea este una latentă și are loc abia
mentul în care Magul, ca protagonist al centrului/principalului, descoperă că alunga
rginalului nu face altceva decât să-i potențeze autoritatea simbolică. Revelația îi vine, în
oriță adevăratului element subversiv, care lucrează din interiorul cetății pentru
npromite stabilitatea, Vrăjitorul. Acesta îi oferă Înaltului Preot soluția finală: „Oam
inizând pe Zamolxe/ îi vor uita învățătura.../ (...) un singur lucru e mai tare ca profet
tuia lui”[26] (subl. în text). Așadar, Zamolxe nu reprezintă un pericol real până în momentu
e Vrăjitorul îi reamintește Magului că „un profet/ nu e nimic, dar un profet *lovit* – e mult

Două sunt personajele care catalizează, întrucâtva, o poziție auctorială în interio
mei, dar care prelucrează mai degrabă un reflex de detașare decât unul de legitim
gramatică. Așadar, se cuvine să le menționăm cel puțin ca puncte de discontinuitate în l
ncipală a discursului. Una dintre vocile (de neînțeles) ignorate, ale piesei, care expune n
ernativă a status quo-ului și care anticipează finalul dramei e reprezentată de Ghebosu
itabilă voce a cinismului (de altfel, „psalmul lui de bucurie” era doar o manifes
omatopeică a unui lătrat de câine, amintind de Diogene, primul cinic): „Noului Nemurito
tru de pe drumuri adunat?/ Când se târa pe-aicia sărântoc –/ voia să vă omoare zeii... s
iască opinci din pielea lor. Și-acum?/ Îi ridicați și lui jertfelnice./ Ciudat./ Dar ce
ăresc? E bine-așa: de-acum aveți/ un zeu care-nțelege și limba voastră...”[28]. Celă
sonaj, mai degrabă reflector, dacă ne permitem o clasificare didactică, este cel
oplitorului Grec, ajuns, circumstanțial, un creator de mit în chiar interiorul piesei și c
tetizează mythosul pe care se construiește osatura acestei piese: „Vezi – cum un fulger n
–/ tot atâta de puțin e Tracul om./ El nu trăiește./ El se trăiește./ Putere smulsă din pot
așei firi/ el n-are nici iubire pentru sine, nici iubire pentru alții. Aici am înțeles că tot ce c
rebuie să fie”[29].

Opțiunea aceasta, a abolirii secundarului prin includere în centru, nu face decât
tabilizeze mai departe structura de putere. Traseul lui Zamolxe, odată finalizată include
în panteonul cetății, se poate defini astfel: de la centrul periferiei la periferia centrulu
poi la centrul periferiei, întoarcere marcată în finalul apoteotic în care-și reia, fizic

turnare a „regimurilor de semne”[30]. Magul nu realizează o vidare ontologică („Răsvrăti
potriva cui?/ Azi nu mai ai niciun vrășmaș;/ poporul ți se-nchină –/ și eu-s preotul tău!”
cum anticipase, ci, dimpotrivă, prin autosacrificarea lui Zamolxe, provocată de el, – în fo
molxe se supliciază singur, asemenea lui Oedip, în încercarea de a se exclude din noul câ
niotic instaurat de Mag – facilitează explozia defulatoare și revelatoare care îl eliberează
rele Orb din chingile instituționalizante: „Orbul e iarăși printre noi/ și-n noi”[32].

Am încercat, în acest studiu, să identificăm principalele focare ale unei poetic
rginalității în scriitura blagiană. O poetică predominant implicită și care nu poate fi regă
irica lui Blaga. De altfel, întregul demers are în vedere zonele îndepărtate, dar nu lipsite
ntuale asocieri cu poezia, care pot trăda, în sens pozitiv, o marginalitate productivă, fecu
are servește unui demers de relativizare, în câmpul cultural, a schemei centru-periferie
ma parte, am sesizat eventualele capcane ale „paradoxurilor” lui Lucian Blaga, care nu s
ceva decât încercări de sinteză în vederea creării unui model cultural alternativ via
uțiile epistemologice ale lui Blaga sunt rezultatul acestor îndelungate și constante „revizu
interiorul propriului scris. Am ales trei texte reprezentative pentru această poetic
rginalității, care configurează un parcurs cel mai ușor de explicat în termenii lui Deleuz
attari[33]: un manifest ce reteritorializează, programatic, o sursă mitologică alternativă (c
undară) în conștiința culturală autohtonă, un eseu filosofic care deteritorializează câm
etic de la o poziție principală la una periferică, subversivă, însă fertilă în articularea u
sofii locale a culturii, și o piesă de teatru care, la fel, deteritorializează și destabilize
ația fundamentală a structurii de putere (din interiorul dramei) pentru a *revela* o credință
lterabilă. Miza piesei *Zamolxe* este cea a excluderii structurii de putere (perman
ceptibilă destructurării, des-facerii) pentru a permite includerea unui model indisolubi
venirii.

Bibliografie

Barthes, Roland, *Mitologii*, traducere, note și postfață de Maria Carpov, Editura Institu
ropean, Iași, 1997.
Blaga, Lucian, *Revolta fondului nostru nelatin*, în *Gândirea*, an. I, nr. 10, 15 septemb
21.
Blaga, Lucian, *Trilogia culturii, vol. I, Orizont și stil*, Editura Humanitas, București, 199
Blaga, Lucian, *Trilogia culturii*, *vol. III: Geneza metaforei și sensul culturii*, Edit
manitas, București, 1994.
Blaga, *Zamolxe. Mister păgân*, Editura Institutului de Arte Grafice „Ardealul”, Cluj, 192
Cioculescu, Șerban, *Aspecte literare contemporane*, Editura Minerva, București, 1972.
Deleuze, Gilles, Felix, Guattari, *Mii de platouri*, traducere de Bogdan Ghiu, Editura

lie, Rodica, *Manifestul literar: poetici ale avangardei în spațiul cultural romanic*, Edit
iversității „Transilvania”, Brașov, 2008.
Martin, Mircea, *G. Călinescu și „complexele” literaturii române*, Ediția a II-a, Edit
alela 45, Pitești, 2002.
Negrici, Eugen, *Iluziile literaturii române*, Editura Cartea Românească, București, 2008
Nemoianu, Virgil, *O teorie a secundarului*, Editura Univers, București, 1997.
Petrescu, Ioana Em., *Configurații*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2002.
Petrescu, Ioana Em., *Eminescu și mutațiile poeziei românești*, Editura Dacia, Cluj-Napo
89.

„La curţile dorului” –

ilustrarea conceptului de metaforă revelatorie

Analiză de text

Ingrid Cezarina-Elena BĂRBIERU
Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu

Abstract: Lucian Blaga, one of the most remarkable milestones for both Roman
ture and Literature, was highly appreciated not only for his massive research, but also
unique poetic and philosophical works. This study aims to point out to what extent Blag
istics' concept, “the revealing metaphor”, applies into his poetry. At the Courtyard
arning is a representative poem for illustrating a key metaphor in Blaga's poetic
losophical works: the longing metaphor. This metaphor becomes a revealing one when
ging feeling extends its meanings to the entire universe, as the poem will demonstrate.

Cuvinte cheie: metaforă revelatorie, dor, stilistică, metaforă vie, filosofia blagiană

De cele mai multe ori, nucleul de răspândire a imaginarului într-o operă poetic
rezintă metafora. „Figură-cheie a limbajului poetic” , metafora se situează şi astăzi în cen
i cantităţi enorme de studii şi cercetări datorită statutului său de strategie controversa
bajului. Corelată adesea cu metonimia sau comparaţia, metafora deţine nu doar capacita
a redescrie realitatea (gr. metaphora = transfer, transport), ci deţine şi o neaştep
xibilitate semantică extrem de expresivă din punct de vedere literar. Structura semantic
taforei s-a clarificat îndeosebi prin opoziţie cu cea a metonimiei, ca rezultat al contest
riei lui Roman Jakobson , privind existenţa a două coordonate ale limbajului poetic:
taforică şi cea metonimică. Metafora are un rol decisiv în structurarea, conturarea şi crea
bajului poetic şi implicit a imaginarului. Prin expresivitatea schimbărilor de sens pe car
pune, printr-o abatere vizibilă a semnificantului prim, în faţa noului semnificant, metafo
ea plasticizantă sau revelatorie dezvoltă o multitudine de sensuri literare.

Paul Ricoeur, în studiul „Metafora vie” dezvăluie această uriaşă capacitate a metafo
a transfigura realitatea obişnuită, potenţând poeticitatea prin utilizarea numeroaselor limb
stice. „Strategie de discurs”, aşa cum o numeşte Ricoeur însuşi, metafora extinde capacita
atoare a limbajului conturând ficţiunea. „Adevărul metaforic”, ca inovaţie de sens ce
duce la nivelul întregului enunţ, constituie metafora vie. Cu alte cuvinte, „metaforă vi
curs poetic ar fi două concepte ce desemnează unul şi acelaşi obiect.” Metafora ca „fig
cursivizată” se află „în slujba funcţiei poetice, prin care limbajul se despoaie de funcţia sa
criere directă pentru a ajunge la nivelul mitic, unde funcţia sa de a descoperi în sfâr

nificativă a filosofiei blagiene constă în primul rând în plasarea metaforei în s
ologicului. Prin disocierea metaforicului în plasticizant şi expresiv, Blaga delimite
ativitatea omogenă a metaforei. Pentru Blaga, conceptul de metaforă va dobândi acce
lt mai profunde, metafora nefiind parte integrantă a stilului, ci parte integratoare a act
ator, alături de stil. Metafora va fi definită de Blaga „substanţă a creaţiilor”, iar miturile
rezenta „întâile manifestări ale unei culturi”, ele fiind unele dintre cele mai diverse cre
metaforicului. În filosofia lui Blaga, fiinţa umană se defineşte odată cu participarea la mi
revelaţie. Propriul concept, metafora revelatorie, implică sporirea semnificaţiilor
ercarea de a revela o latură ascunsă a lumii, prin apelul la mijloacele concretului: „Metafo
elatorii încearcă într-un fel revelarea unui mister prin mijloace pe care ni le pune la îndem
nea concretă, experienţa sensibilă şi lumea imaginară.”

Pentru ilustrarea conceptului blagian de metaforă revelatorie, am ales ca reprezenta
zia „La curţile dorului” de Lucian Blaga. Poezia face parte din volumul cu acelaşi ti
um care se încadrează liricii de maturitate, respectiv fazei clasicizante. Tema marii tre
ine şi în acest volum, dar de această dată sub reperele satului, ca topos al „vindecării” ş
ăsirii. Eul liric este un eu mult mai receptiv la concretul lumii sensibile, în care şi dincolo
e continuă să caute mereu revelarea misterului care impregnează imediatul. Realita
bolică, metaforă a unui substrat inaccesibil, dezvăluie esenţa actului de creaţie poet
sfigurarea realităţii obişnuite într-o „corolă de minuni”.

n vegherile noastre - site de in -
mea se cerne, şi-o pulbere albă
âmple s-aşază. Aurorele încă
mai aprind, şi-asteptăm. Asteptam
ngură oră să ne-mpărtăşim
verde imperiu, din raiul sorin.
linguri de lemn zăbovim lângă blide
gi zile pierduţi şi străini.
speţi suntem în tinda noii lumini
urţile dorului. Cu cerul vecini
oate că mult mai puţin o să pară.
eptăm să vedem prin columne de aur
ul de foc cu steaguri păşind,
icele noastre ieşind
ună pe frunţile porţilor laur.

 când în când câte-o lacrim-apare
ără durere se-ngroaşă pe geană.

ine revelatorie în momentul în care ea dezvăluie anumite aspecte ascunse ale mister
diţiei umane. La curţile dorului devine o meditaţie asupra permanentelor aspiraţii ale fii
ane către o cunoaştere superioară inaccesibilă şi îndepărtată. Caracterul limitat al condi
ului în univers este surprins îndeaproape încă din titlul poeziei. Metafora la curţile dor
e o metaforă vie tocmai prin raportarea individualului la colectiv, a părţii la întreg, a e
c la succesori. Se remarcă şi adresarea la plural a eului liric, adresare care extinde, la rân
semnificaţiile textului către universalitate.

Poezia este alcătuită dintr-o strofă inegală şi un catren cu rol concluziv. Prima strof
arcă din punct de vedere stilistic prin metafora revelatorie vegherile - site de in. Veghe
bosite sunt asemănate cu sitele prin care se cerne vremea, inul fiind corespondentul timpu
plan simbolic. Aşa cum observă Mihaela Mancaş, „transferul (sau analogia) metaforic(ă
te produce (...) numai datorită faptului că fiecare dintre cei doi termeni A (vegherile) ş
e) suferă o modificare semantică sub influenţa contextului." Astfel, vegherilor, caracteriz
aspiraţia permanentă către cunoaştere sau către vârsta de aur a copilăriei, le corespu
cerea timpului ca matrice a existenţei umane limitate.

Pulberea albă care se aşterne pe tâmple reprezintă rodul înţelepciunii acumulate în ti
efect al „cernerii" timpului. Aurora, ca moment semnificativ al răsăritului, este metaforiz
ajutorul verbului a (se) aprinde. Culoarea roşiatică a acestui moment prielnic stării de ve
e de câmpul semantic al focului, la fel ca verbul aprinde. Din punct de vedere morfo-sinta
remarcă utilizarea grupului nominal, în special a substantivelor şi a adjectivelor, speci
crierii sau conturării unui tablou. Metafora raiul sorin ca metaforă plasticizantă, corespu
plan real răsăritului soarelui, dar ca metaforă vie, revelatorie, corespunde cunoaşt
linice, care se situează dincolo de cea dionisiacă, a verdelui imperiu.

Cu linguri de lemn zăbovim lângă blide / lungi zile pierduţi şi străini. / Oaspeţi sun
inda noii lumini / la curţile dorului. Cu cerul vecini / cu toate că mult mai puţin o să p
remarcă utilizarea termenilor ce aparţin câmpului lexical al aşteptării: zăbovim, lungi, m
eptăm. Metafora revelatorie la curţile dorului reprezintă laitmotivul poeziei, fiind perman
ortată la condiţia umană limitată. La curţile dorului, în tinda noii lumini reprezintă cele
ernice structuri metaforice ale textului deoarece sunt menite să exprime acel spaţiu atemp
muabil, noua lumină. Substantivul tinda simbolizează acel spaţiu cu rol iniţiatic, afla
area într-o încăpere, la fel cum substantivul curţile precedat de prepoziţia simplă la
ează coordonatele semantice tot într-un spaţiu iniţiatic, o poartă de intrare în împăr
inii. Fiinţele umane sunt oaspeţii, cu cerul vecini, pierduţi şi străini. Omului, veşnic oasp
urţile dorului, îi este destinată aşteptarea. Metaforele revelatorii conturează diferite asp
condiţiei omului în univers, revelându-i poate cel mai tragic sentiment: înstrăinarea. Pier
străini este metafora supremă a ilustrării condiţiei omului în univers şi cea care marche
ctural climaxul.

După cum afirmă Emilia Parpală-Afana, metafora simbolică (metafora revelatorie) „

ştim ce firavă stea.

Incertitudinea şi nesiguranţa caracterizează această ultimă strofă, nu doar prin preze
bolului lacrimii, ci şi prin metafora firavă stea. Substantivul stea este utilizat cu sensul
tin, iar adjectivul firavă redă efemeritatea. Ceea ce este reprezentativ în această ultimă str
accentul plasat pe referentul lacrimă, raportat la sintagma şi fără durere se-ngroaşă
nă. Fără durere, fără sentiment, fără trăire, pierduţi şi străini, oamenilor le este dat să aşte
ă creadă. Tristeţea metafizică apare în momentul în care fiinta umană resimte incertitudi
nstrăinarea. Eul liric se adresează unui receptor colectiv (propriului neam), dezvăluindt
nod direct neliniştile, temerile şi durerile.

În concluzie, metaforele revelatorii, denumite și metafore simbol, metafore vii
tafore implicite reprezintă principalele instrumente de potențare a poeticității și de constru
maginarului. După cum afirmă Zenovie Cârlugea: „Numai cuvântul dor ar fi în stare
rime o întreagă metafizică a spiritualității românești, pe coordonatele unei sensibil
tice" , în concepția blagiană metafora fiind „a doua emisferă prin care se rotunjește dest
an. "

Bibliografie

naela Mancaş, Limbajul artistic românesc modern. Schiţă de evoluţie, Bucureşti, Edit
Universităţii din Bucureşti, 2005, p. 318
man Jakobson and M. Halle, Fundamentals of Language, The Hague-Paris, Mouton, 195
pp. 55-82, consultat la data de 13.12.2015:
https://archive.org/stream/fundamentalsofla00jako/fundamentalsofla00jako_djvu.tx
a Mavrodin în Cuvânt înainte la ediţia „Metafora vie" de Paul Ricoeur, Bucureşti, Edit
Univers, 1984, p. 12
l Ricoeur, op.cit., p. 380
dor Vianu, Despre stil şi artă literară, Bucureşti, Editura Tineretului, 1965, p. 29
cian Blaga, Geneza metaforei, în Trilogia Culturii, Bucureşti, Editura Humanitas, 20
p.366
cian Blaga, op.cit., p. 354
naela Mancaş, op.cit., p. 320
ilia Parpală-Afana, Poetica. O introducere, Craiova, Editura „Austrom", 1998, p. 174
n Mariş, Lucian Blaga – clasicizarea expresionismului românesc, Sibiu, Editura Ima
1998, p. 94
Cârlugea, Poezia lui Lucian Blaga, Târgu-Jiu, Editura „Alexandru Ștefulescu", 1995, p.
cian Blaga, op.cit., p. 367

Secţiunea a IV-a:

FILOSOFIA ŞI ESTETICA LUI LUCIAN BLAGA

De la simpatetic la demoniac.

Considerații asupra creatorului

în filozofia lui Lucian Blaga și Liviu Rusu

Anamaria MIHĂILĂ
Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca

Abstract: The aim of this essay is to analyse the aesthetical conceptions of Lucian Bl Liviu Rusu regarding the relationship between the creation and its creator. Beyond red philosophical influences of the two academics, their philosophic beliefs communic r vision about art and the author. They develop their aesthetic universe starting from balanced state that needs to be rebuilt through creation. Debating the origins of the artw cing those in a subconscious projection, in play or through an evolutive path, establish creative affliction, bypassing censorship through the artistic performance are only som features discussed in this paper. In an attempt to unravel both the converging and conflict ects of their works we believe to have retraced the inception of the Romanian art philosop

Cuvinte-cheie: creator, creație, estetică, transmutație, abstracție

Preliminarii

Revenirea lui Blaga în studiile filozofice postdecembriste coincide cu o resuscitar eresului pentru estetica românească. Or, dacă Liviu Rusu imagina o estetică dinamică nu uri în lumea occidentală, viziunea lui Blaga asupra artei și a creațiilor de cultură a răma me îndelungată, mai degrabă anonimă. Odată cu înlăturarea cenzurii comuniste, întâln Rusu cu Blaga a devenit posibilă și în receptare, într-un demers anevoios de recuperar i filozofii a artei autentice și autohtone.

Așa cum constată Vasile Voia în *Tentația limitei și limita tentației*, nu doar predile tru Goethe evidentă prin studii și traduceri (amintim aici studiul *Daimonion* al lui Bla cum și traducerea din *Faust* și *Goethe, câteva aspecte* a lui Liviu Rusu), ci și un de ilar și o potențială influență reciprocă ar legitima un astfel de studiu comparativ: „într-ade destin comun pare să lege, până la un punct, două existențe creatoare, de ale electualitate, din urbea universitară a Clujului de altădată. Amândoi fii de preoți ardel mați în spiritul limbii și culturii germane, amândoi comentatori sau traducători ai lui Goe tru care au manifestat o pasiune de o viață. Amândoi fuseseră numiți deodată de c

Studiul de față, însă, nu își propune un demers exhaustiv cu privire la influențele opere
or doi esteticieni sau ale modelelor lor filozofice (mai mult decât largi, dacă ne gândim
lă, la trilogiile blagiene), ci încearcă o analiză comparativă a teoriilor acestora, plecând d
unea lor asupra originilor operei de artă, de la relația creatorului cu opera sa, de la dest
ipologiile creatorului. Vom analiza, în cele ce urmează, teoriile lui Blaga și Liviu Ru
nționând că utilizăm aici o accepțiune restrânsă a termenului de „creator", și anume acela
ator de operă de artă, renunțând, așadar, la implicațiile numeroase ale termenului oferite
cian Blaga (care discută despre creatorul de cultură în sens larg, cu referințe și la cre
ină). Deși restructurează o adevărată geografie estetică, asimilând critic un areal extins
dire asupra creației de artă, Liviu Rusu nu rămâne doar un istoric al reprezentăr
omenul artistic, cum s-ar crede, ci configurează, asemeni lui Blaga, un nou sistem de va
problematizare.

Așadar, deși Blaga anunță un model de gândire în filozofia culturii, iar Liviu Rusu ampli
baterile estetice de până la el prin accentuarea mobilului psihologic al creației, aceștia re
reu la fenomenul artistic pe care îl impun, inevitabil, ca soluție ontologică salvatoare a u
ri plăsmuitoare damnate. Or, daimonia originară, renegările constante ale artistului crea
sine sau din afara lui) și redescoperirea artei ca finalitate existențială justifică, pe dep
studiu precum *De la simpatetic la demoniac. Considerații asupra creatorului în filosofia
cian Blaga și Liviu Rusu*.

1. Originile actului creator

1.1 Arta primitivă și „mutațiunile biologice"

Dacă Blaga anulează orice posibil evoluționism prin situarea artei în orizontul misterulu
evelării, recunoscând totuși mutațiile biologice și ontologice care stau la baza actului crea
tru Rusu, originea activității creatoare se află în starea de suferință organică resimțită
na unui dezechilibru ce trebuie restabilit și în dorința depășirii acestuia: „dorința care, d
vom vedea în altă parte, joacă un rol așa de important în determinarea creației artist
de asemenea un factor determinant în unele expresii ale organismelor inferioare [
ensificarea mișcărilor are la bază o dorință. Aceasta, la rândul ei, este consecința u
echilibru organic, dezechilibru produs în starea energetică a organismului și dato
izării rezervelor de energie vitală"[2].

Totuși, explică Rusu, dacă uneltele construite de primii oamenii ar deveni artistice p
plul fapt că întemeierea lor provine dintr-o nevoie de redescoperire a unui echilibru inter
ce încercare de înfrumusețare a obiectului utilitar ar fi inutilă și ilegitimă[3]. Dar, tocmai nev
a depăși valoarea utilitară a obiectului îi conferă acestuia caracter artistic. De altmint
ga afirmă că, asemenea omului primitiv descris de Rusu, „civilizația animală este, s
sebire de cea umană, astilistă și atemporală, adică nonistorică, adică noncreatoare. Or

De fapt, pentru filozoful trilogiilor, chiar tendința de a evada din natură și desprinde
dar, de mediul originar al omului primitiv, a contribuit la valorificarea operelor de a
rbind despre intropatie, Blaga discută teoria conform căreia la originea artei nu ar sta tend
a imita natura, ci aceea de a se pune la adăpost de pericolele acesteia prin abstractizare[5].
st prim nivel de abstractizare e, incontestabil, unul artistic. Pentru Liviu Rusu dorința
ilibrare a tensiunilor venite, de această dată, din exterior, din presiunea exercitată de nev
logice umane, e o dorință de abstractizare artistică: „În creațiile sale, omul își expr
irațiile cele mai înalte. Iar, pentru omul primitiv, aspirația cea mai înaltă este de a se ș
post în privința necesităților esențiale ale vieții. Tendința spre activitatea artistică nu se n
activitatea practică, ci, dimpotrivă, ea luptă cu aceasta din urmă pentru a se elibera de e
Mai mult, nici impulsurile instinctive, nici jocul ca descătușare de energii și de tens
nțiale nu fundamentează pornirile creatoare. Opera de artă, ca orice altă creație spirituală
naște din prelungirea impulsurilor instinctive (deși Rusu nu le contestă nicide
ortanța), ci, mai degrabă, ca eliberare din simpla trăire animalică, pur biologică și situa
-un orizont superior, specific uman: „nemulțumirea resimțită din cauza naturii
erioare, dorința de a depăși ceea ce este elementar în ea, îndeamnă omul să se ridice deasu
plei satisfacții biologice și să-și pună probleme deasupra necesităților primare ale vieț
ul, prefigurat de către unii esteticieni ca activitate originară a creației artistice sau înrudi
asta[8], este renegat în teoriile lui Blaga: „S-a găsit un simulacru de justificare a a
buindu-i-se funcția de joc sau rol tonic de a intensifica vitalitatea. Alții au interpretat art
ca expresie compensatorie a unei deficiențe sau a unui dezechilibru psihic, individ
este soluții denaturează sau simplifică situația până la caricaturizare"[9].

Liviu Rusu, în schimb, consideră că, deși jocul nu condiționează opera de artă și nic
stituie, în sine, originea ei, el este generat tot de tensiunile interioare creatoare. Cu toat
prin joc, cât și prin artă se încearcă delimitarea unui univers nou, personal și securizan
ră simulacre ale echilibrării acestei dinamici, tragice, în fond, „jocul are la bază un conf
dezechilibru mai ușor pentru stăpânirea căruia este suficientă activitatea jocului. Pe când
la bază un dezechilibru care poate să atingă cele mai profunde cute ale sufletului și pe
pânirea căruia jocul nu este suficient; este necesară o activitate mai profundă, o atitu
atoare"[10]. În ceea ce privește problema visului ori cea a artificiilor halucinatorii acuzat
ga ca fiind incompatibile cu domeniul artei, Rusu consideră că ele interferează
acitățile creatoare ale artiștilor.

Așadar, respingerea originilor artei în îndeletnicirile primitive și anularea jocului
ențare a energiilor creatoare, coincid cu o reafirmare a omului ca ființă singulară prin cre
u descoperirea unor temeiuri specifice ale artei. Atât pentru Blaga, cât și pentru Liviu R
ul se definește prin capacitatea sa creatoare: „Artistul nu devine creator, el este creator
nța intimă a naturii lui. El își trăiește existența prin tensiunile lui creatoare. El nu poate a
e a crea și a nu crea, fiindcă în baza dinamismului vieții sale interne el nu poate fi d

erior profund, ca „tendință de frânare și armonizare”[11] a lui, pentru Blaga, creația de cult
deci, implicit, arta – e rezultatul existenței omului în orizontul misterului, opera f
ecipitat metaforic impregnat de categorii stilistice”[12]. Oricum, obiectul artistic
struiește ca cenzură compensatorie și, paradoxal, salvatoare. În estetica lui Rusu,
perează dezlănuțuirile interioare și le traduce estetic, iar, în filozofia lui Blaga intervine
rânare transcendentă care oferă promisiunea existenței întru mister și pentru revelare.

1.2 Inconștientul și creația artistică

Întâlnirile premature ale lui Liviu Rusu cu Pierre Janet și cu teoriile freudiene și jungi
uențează decisiv creația lui estetică și gândirea despre artă, dar, precum Blaga, R
pinge orice dogmatism, problematizând în jurul categoriilor psihanalitice. După cum obse
mitru Micu, școala freudiană nu l-a mulțumit niciodată pe deplin pe Blaga[13], deși i-a susc
eresul pentru ceea ce Ion Bălu numește „celălalt tărâm al culturii”[14]. Mircea Vaida disc
pre o întâlnire fecundă a acestuia cu ideile lui Eduard von Hartmann[15], cunoscut de Ma
pahagi ca promotorul „dispoziției creatoare” transpuse estetic de autorul *Eseului*...[16]. Întru
iunea limitativă a lui Freud și a psihanaliștilor nu corespunde cerințelor acestora, ei
volta teorii complementare cu privire la originea operei de artă și la creația de cultură.

Cum Freud descrie inconștientul ca spațiu marginal, haotic, ce cuprinde toate refulă
ginare, Blaga și Rusu revalorifică acest depozitar al conștiinței și îl investesc pozitiv. *Mut
tandis*, pentru Blaga, creația de cultură nu provine dintr-un orizont deficitar, din refulăr
mensiunea abisală a conștiinței, ci ea e determinată de factori stilistici inconștienți c
figurează o matrice stilistică. Or, ceea ce îl individualizează pe creatorul *Hronicului*..
ort cu psihanaliza clasică este, așa cum remarcă Vasile Dem. Zamfirescu, tocmai opțiu
vind relația dintre spirit și suflet. Dacă pentru Freud spiritul derivă din suflet, pentru Bla
ritul devine, prin creație, realitate autonomă[17].

De asemenea, Leonard Gavriliu observă că, dacă inițial Blaga elogiază teoriile psihanalit
evine ulterior la paradigma romantică ce nu mai restrânge inconștientul, făcându-l tribu
știentului[18]: „Inconștientul romantismului e miraculos și, în aceeași măsură, susceptibi
erație. Cu totul altceva este inconștientul psihanalizei: o mașinărie psihică încă nu de
oscută, dar în întregime despuiată de orice miracol […]. Inconștientul psihanalitic, dep
a fi substanță divină, păstrează în sine, închiși ca în beciuri subterane, monștrii tutu
nirilor rele”[19]. Așadar, pentru filozoful trilogiilor, inconștientul nu mai e un „subso
științei”, ci devine o realitate psihică, independentă, de o complexitate sporită. Mai m
tația ontologică care stă la baza definirii omului ca om e impregnată de categorii abis
coperite de Blaga în inconștient, de o matrice stilistică ce însoțește încercările zadarnice
druncina limitele cunoașterii prin creație.

su înainte ca el să fie dezvoltat în *Orizont și stil*. Spre deosebire de Blaga, în estetica lui R ndințele primitive, inconștiente, ce își caută exteriorizarea sunt înfrânate, exprimarea lo ată în conflictul creator artistic. Sublimarea ca și propulsia categorială stilistica onștientului la Blaga țin de o mișcare centrifugală a eului, tendință căreia i se opune – ria lui Liviu Rusu – un egocentrism, un refuz al acțiunii în folosul unei concentrăr erioritate”[21].

Or, dacă la Freud distanța dintre inconștient și conștient era una asimilabilă întrucâtva c tre haos și cosmos, la Blaga și Rusu categoriile se răstoarnă, inconștientul dobândind cara motic. Vedem, așadar, necesară reorganizarea raportului dintre dimensiunile până ac tetice. Dacă psihanaliza recurge la o „teorie a sublimării”, prin care cenzurează instinc nifestate apoi în conștiință, Blaga instaurează personanța, ca formă atenuată de cenzură namism al vieții psihice prin care inconștientul iradiază și pătrunde în conștiință, conferin cesteia relief și adâncime, îi tulbură precizia și luciditatea, dându-i în schimb mai mu sticitate, o infinită gamă de nuanțe, de vag, de neliniște, de contradicții, de obscurită umbre, deci un profil mult mai bogat multidimensional” . În schimb, trecerea din inconșt re conștient în teoria lui Liviu Rusu este imediată, tensiunile inconștientului fi chilibrate prin artă odată cu aducerea lor în conștiință, prin inspirație și dispoziție creato

Mai mult, cei doi discută, în termeni diferiți, e drept, despre inconștientul colectiv jung că pentru Blaga acesta ajută la configurarea unei spațialități originare ideale, pentru Rus stituie un „fond uman inconștient comun” care justifică, mai degrabă, un fenomen prec ntertextulității, interdependența de imaginar a scriitorilor și posibilitățile traducerii opere către public. În timp ce Blaga se distanțează de arhetipul jungian, Liviu Rusu consideră fapt, „artistul autentic aduce în conștiință ceea ce există în profunzimea conștiinței colect ionând liber, el este antrenat de conștiința colectivă”[22]. Astfel, originile operei de artă ș s larg, chiar ale creației de cultură revin, oarecum, inconștientului, de unde se ivo echilibrul agresiv, daimonia creatoare pentru Rusu ori stilul și categoriile abisale ale ga.

2. „Mutațiunea ontologică”: Între destin tragic și posibilitate salvatoare

În teoriile filozofice în care discută despre creație și creator, Blaga analizează conce tafizice, ontologice și de altă natură, care depășesc cadrul restrâns al logicii, înțeleasă în s itativ, cartezian. Omul nu mai devine om în măsura în care gândește (acel *Cugito ergo s* uspendat la Blaga, după cum constată Marta Petreu[23]), ci se autodefinește ca fi smuitoare, potențiatoare a unui mister absolut prin cunoaștere luciferică, deci negativă.

Or, dacă pentru Blaga creația se fundamentează ca justificare a omului ca om, fără, îns respinge ipoteza unei duble centralități (Marele Anonim ca centru absolut, intangibi priul eu creator, care instaurează un univers autonom, opera fiind, la Blaga, cosmoid), pe

Astfel, opera integrează scopul existenței umane, creația ca nucleu ființial reafir
anitatea, o repune într-un circuit din care, odată cu filozofiile naturaliste ori prin teos
gmatică fusese anihilată: „Acest destin creator, asociat existenței umane ca atare, este pr
Lucian Blaga în dublă perspectivă de natură ontologică sub latura sa pozitivă, el este expre
i adânciri native a însuși modului de existență al omului, fiind declanșat printr-o mut
ologică, mutație ce constituie mărturia unei finalități transcendente, respectiv mărtu
scenderii modului de a exista în lume”[25].

Cum tipologia creatorului e configurată în jurul conceptului de daimonie, figurile creator
reația în sine este antinomică, ea își cuprinde teza și antiteza, fiecare gest creator fiind un
un nou dezechilibru ce amplifică, la nesfârșit, gestul sisific: „Conflictul interior pune o
ezacord cu lumea exterioară. Artistul face un pas mai departe: el se pune în dezacord cu s
uși. Acest dezacord cu sine însuși este aspectul esențial al sufletului artistului”[26].

Pentru Blaga însă, actul creator e mereu în relație cu Marele Anonim. Prin cenz
scendentă și prin frânele transcendentale, creatorului i se interzice accesul către celă
monion creator, dar destabilizat, vulnerabil, amenințat de capacitatea plăsmuitoare a omu
adar, „transascendența” e dublată, prin creație, de o „transdescendență”[27], prin care tragism
stențial se suprapune unei reafirmări a demnității umane prin creație. Misterul absolut
jugă omul, ci, dimpotrivă, îl incită la creație[28]: „Mutațiunea ontologică sau existențială
e a rezultat omul ca om, stă la temelia destinului creator în dubla sa ipostează: de demni
ană sau măreție și de inevitabil tragism”[29].

Liviu Rusu afirmă această origine daimonică[30] a creatorului, disociind-o de o
tafizică: „Viața, dar mai ales viața artistului, este o existență antinomică. Conficțul între c
inde spre exteriorizare și ceea ce i se opune din interioritatea sa, apoi neliniștea provoc
această interioritate care îndeamnă din nou la exteriorizare, de altădată sub for
ritualizată, cu un cuvânt conflictul dintre lumea biologică și idealul suprabiologic,
ținutul vieții sale”[31]. Conflictul creator pornește dintr-o tensiune existențială, cu nucleu
onștient, care, odată echilibrată prin creație, se restabilește, dar care e limitată la egocentri
i mult, destabilizarea interioară care stă la baza actului creator, instaurează o rel
flictuală a omului nu doar cu lumea, ci chiar cu el însuși. Or, creația, la fel ca la Bla
lanșează doar o imagine-surogat a reechilibrului.

De aceea, omul este condamnat, prin natura sa, actului creator. El reia la nesfârșit o ges
alică, aparent inutilă, în încercarea de a detensiona energiile ce continuă să se dezechilibr
de a potența un mister care nu depășește niciodată limitele cenzurii transcendente. Dar Bl
Liviu Rusu investesc pozitiv suferința. Printr-un demers hegelian, al afirmație prin neg
stența creatoare, citim într-un aforism, ia formele unei existenței eroice. În acest sens, fig
matică a Meșterului Manole e, pe deplin, pilduitoare. Nu pretextul datoriei față de divini
ici angajamentul social l-au determinat la jertfă, ci, așa cum constată Cheie-Pantea, „crea
ul de a zămisli frumusețe”[32].

creație”[33]. Astfel, în *Elanul Insulei*, Blaga insistă asupra explicațiilor inițiale, afirmân
r „suferințele creatoare”, cele care se convertesc în creație culturală, pot legitima o sufer
mai mult decât atât, le pot răscumpăra[34]. Mai mult, pentru Liviu Rusu, o creație este auten
a timp cât depășește simpla inspirație și rezidă dintr-un adevărat proces autodistructiv,
e creatorul însuși renunță la sine și se reconstruiește: „Să renunți la lumea interio
eamnă să renunți la viața spirituală, să te retragi în ea, să riști să devii prizonierul ei ș
rzi contactul cu realitatea exterioară, care este totuși o exigență a echilibrului vieții”[35].

Valențele creatoare ale suferinței, declanșate fie prin cenzură transcendentă, fie
echilibru interior, anulează tragismul destinului artistic. Arta profilează o reali
onomă, paralelă, cosmoidală, care nu substituie universul reprezentat științific, ci,
rabă, îl reface metaforic; „aici se înscrie destinul creator al omului, înțeles drept călăt
rituală în urmărirea unui ideal, ce i se refuză statornic”[36], destin care se armonizeaz
fârșit printr-o continuă activitate creatoare. Când Blaga delimitează un destin crea
nind de la categoriile imaginarului, de la o filozofie pe care și-o asumă pe deplin și pe
esăvârșește, Liviu Rusu își justifică teoria estetică a suferinței creatoare plecând,
rabă, de la experiențele biografice ale scriitorilor. Așadar, spre deosebire de aut
ogiilor, esteticianul clujean, deși depășește și el interpretarea psihanalitică ortodox
âne, în fond, profund îndatorat.

3. Configurări ale unui sistem estetic: tipologii ale creatorului

În analogie cu conceptele psihologice ale lui Ribot, Liviu Rusu construiește o tipolog
atorului întemeiată pe criteriul gradului de efort depus în actul plăsmuitor. După cum
uși afirmă, ordinea căutată de artist nu poate fi identificată în ordinea umană deoarece acea
lică un efort ce o transformă într-o ordine spirituală. Or, la jumătatea drumului din
grafism și psihanaliză, teoria estetică a lui Rusu e modelată de o categorie comună gând
zofice blagiene, și anume daimonicul. De la Socrate la Goethe și desăvârșită apoi în gând
manticilor, daimonia a fost asociată unei pulsiuni creatoare, destabilizatoare, asociată des
egoriei nietzcheene a dionisiacului[37]. Astfel, deși supusă unei ierarhizări conforme criteriu
nționat, tipologia lui Rusu, la fel ca tipologia discutată de Blaga, este subordonată ace
echilibru daimonic care o cuprinde.

Mai mult, Liviu Rusu discută despre o înrudire a originii actului creator cu destabiliza
ologică. Blaga însă respinge orice condiționare a procesului creației de un dezechili
ntal, dar, întrucât actul creator înseamnă o revenire la statutul de om, la rolul său ontolo
sta îi recunoaște un potențial caracter taumaturgic. Totuși, Rusu nu se limitează la a as
ației un rol cathartic, ci consideră că anarhia interioară este originea lor comună, ce duc
agerea din lume și la crearea unei lumi proprii[38]. Însă esteticianul clujean reneagă ulte
ivalența valorică a actelor creatoare, tocmai prin diferența de efort pe care acestea o impl

putea vorbi despre dezechilibrul preexistent și, deci, despre creație. Modelul propus de
plificat, desigur, implică un haos inițial, lăuntric, care tinde a ajunge în conștiință, dar c
ntr-un efort egocentric este întors în inconștient și reechilibrat.

De aceea, după cum bine observa Marian Papahagi, Rusu însuși își răstoarnă te
struită[39] afirmând că „tipul simpatetic se concentrează spre interior", în timp ce „tipu
noniace depășesc limitele subiective ale eului și se revarsă spre lumea exterioară"[40]. T
patetic ar fi, așadar, cel caracterizat printr-o „neliniște, care, deși vine de la ace
ncime, este mai restrânsă și are o amploare mai mică, fiind mai ușor de stăpânit. Arti
patetic este mai puțin zbuciumat, privește lumea cu mai mult optimism [...] Sufletul îi
puțin tulburat, este mai armonios, mai senin"[41].

Pe de altă parte, tipul demoniac se caracterizează printr-un proces creator pute
ciumat și destabilizator, printr-o neliniște amplă, haotică și extrem de pronunțată, de ac
tistul care aparține acestui tip este pradă unei lupte acerbe, de aici o dârzenie și o veheme
rte pronunțate în tot ce creează – trăsături în evidentă opoziție cu armonia ușoară a tipu
patetic"[42]. Creatorii care fac parte din categoria demoniacului sunt fie dominați de demo
fie dominatori ai acestuia. Prima categorie se încadrează tipului demoniac-echilibrat
p ce a doua categorie este subsumată tipului demoniac-expansiv.

Înainte, însă, de a dezvolta subcategoriile demonicului din *Eseu despre creația artist*
e necesară o incursiune în gândirea blagiană asupra categoriilor creatorilor întâlnite, de
asta, nu în sistemul filozofic, ci în filozofia critică, în *Daimonion.* Evident, categoriile des
e vorbește Blaga se configurează în jurul viziunii goetheene asupra creației pe care, impl
zoful și-o asumă mânat, probabil, de obsesia transcendenței și a descoperirii salvării omu
n creație: „Goethe ținea să caracterizeze divinitatea prin ceea ce e mai demn de ea:
ație, prin productivitate, prin săvârșire și prin faptă. Nu e decât un omagiu fără reticențe a
iului dacă Goethe îl caracterizează prin același dar al creației, pe care, crescut dincolo
ce măsură, îl găsește și în divinitate. Mai există, de altfel, și o altă apropiere pe care Goe
ncearcă între geniu și divinitate: prin mijlocirea demonicului"[43].

Dar, pentru Goethe geniul și demonicul sunt categorii aproape consubstanțiale, în tim
ga diferențiază între demonul magic și demonul creator, pornind de la criteriul genialit
emonicul magic e posibil și fără geniu. Demonicul creator e activ în geniu. Dacă ni s-ar p
ebarea cum devine demonicul magic demonic creator, am răspunde: prin geniu, adică
locirea unei anumite anatomii spirituale care transformă puterea demonică de natură mag
obicei primejdioasă, în creație pozitivă, binefăcătoare"[44].

Or, Liviu Rusu nu discută tipologiile creatoare în termeni de genialitate, întrucât pentr
acitatea creatoare implică deja această categorie. El delimitează, la rândul său, două ti
creatori demonici, demonicul expansiv și demonicul echilibrat, amândoi, cum menționa
nonici creatori în viziunea lui Blaga. Astfel, „tipul demonic echilibrat are comun cu t
patetic armonia, dar îl deosebește intensitatea conflictelor lăuntrice"[45]. El domină printr

Concluzii

Așadar, sistemul filozofic al lui Blaga și estetica lui Liviu Rusu se coagulează în ju
ceptelor de cenzură transcendentă, de mutație ontologică, de dezechilibru și sufer
atoare. E lesne de înțeles că, pentru Blaga, cenzura transcendentă delimitează două orizon
stențiale – cel mundan și cel metafizic – creația denunțând incompatibilitatea acestor lum
varea omului prin trăirea întru mister și pentru revelare, în timp ce, în estetica lui Rusu, op
artă e rezultatul unei tensiuni interioare la care se revine constant, din care nu se poate ie
Cenzura transcendentă a lui Rusu e autocratică prin egocentrism. Oricum, condamnat u
rn zbucium creator, unui dezechilibru nimicitor, creatorul devine om, se desăvârșește,
mitarea lumii proprii, cosmoidale. Negreșit, cele două filozofii despre artă sunt apologii
ței creatoare. Odată cu Blaga și Liviu Rusu, opera își este autosuficientă, ea nu se
ortează la universul exterior decât pentru a se reîntoarce la origini și pentru a se recre
fârșit.

De la simpatetic la demoniac, de la demoniac magic la demoniac creator, distanța î
ologii se diminuează cu atât mai mult cu cât orice încercare creatoare implică o destructur
ntrică; daimonia ține lumea în ființă, amplifică tensiunile originare ale actului plăsmuitor
rește misterul și incită cunoașterea luciferică. Între un estetician și un filozof al culturii, î
orie la jumătatea drumului dintre biografism și psihologie și o alta la întrepătrunderea di
zofie și mitologie, între Liviu Rusu și Lucian Blaga se dezvoltă două sisteme de gând
damentate pe interdicție și mutație ontologică, pe cenzură și eliberare prin act creator.

Bibliografie:

otă, N. (1969), *Euphorion,* Editura Pentru Literatură, București.
ga, L. (1977), *Elanul insulei: aforisme și însemnări*, Editura Dacia, Cluj-Napoca.
ga, L. (1987), *Trilogia culturii*, Editura Minerva, București.
ga, L. (1987), *Trilogia valorilor,* Editura Minerva, București.
ga, L. (1968), *Zări și etape*, Editura Pentru Literatură, București, 1968.
ga, C. (1998), *Geneza lumilor imaginare,* Editura Institutul European, Iași.
rcilă, M. (1997), *Eonul Blaga : întâiul veac. Culegere de lucrări dedicată Centenar
cian Blaga (1895-1995)*, Editura Albatros, București.
vriliu, L. (1997), *Inconștientul în viziunea lui Lucian Blaga*, Editura IRI, București.
thu, M. (2005), *Studii de estetică românească*, Editura Limes, Cluj-Napoca.
cu, D. (1970), *Estetica lui Lucian Blaga*, Editura Științifică, București.
pahagi, M. (1989), *Studiu introductiv* la Liviu Rusu, *Eseu despre creația* artistică, Edit
ntifică și Enciclopedică, București.
o, T. (2006), *Lucian Blaga. Ontologia culturii*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca.

Mit şi magie –

Mecanisme transgresive

Ioana MOROŞAN
Universitatea de Vest din Timişoara

Abstract: The object of this paper is to analyse the way in which philosopher Luc
ga and historian of religion Mircea Eliade define and contextualise the archetypal conce
Myth and Magic, while sustaining the argument that although their approach dif
nificantly, their ideas converge to a great degree regarding the transcendental aspect inher
nythical and magical experience. The conclusion drawn is that in both writers' framewo
th and Magic act as mechanisms of transgression, allowing the Self to defy the bounda
he real in order to gain revelatory insight into the Absolute lying beyond.

Cuvinte cheie: Mit, Magie, transcendenţă, transgresiune, Absolut

Mitul şi magia figurează în sistemul filosofic blagian drept nuclee ale vieţii spiritual
atice ale unei conştiinţe încărcate de nostalgia transcendentului. În *Gândire magică şi rel*
cian Blaga decelează statutul fiecăruia dintre aceste elemente, miticul şi magicul, integ
gândirea dogmatică, şi le înglobează în sfera lucifericului, a nedeterminabilului. În ipost
istoric al religiilor, Mircea Eliade, în analiza culturilor primitive, va concluziona că m
e, în esenţă, reminiscenţă vie a primordialului revelat în plan profan, iar magicul apar
rei sacre, ambele fiind implicate în toate manifestările sacrului. Pornind de la această ipote
n urmări convergenţa vizionară a ideilor istoricului religiilor şi ale filosofului culturii.

Pe axa speculativă a mitului, Lucian Blaga va surprinde funcţia revelatoare dovedit
uri, puterea de înfăţişare clarobscură a misterului universal, căci, afirmă filosoful, „Mit
ercarea de a revela un mister cu mijloace de imaginaţie. Mitul converteşte mist
stenţei, dacă nu adecvat, totuşi în chip pozitiv, prin figuri care satisfac prin ele însele”[1
d, mitul, după cum vom reliefa în cursul prezentei lucrări, este un mod specific de gân
n care se explică mundanul prin transmundan. De cealaltă parte, într-un registru
personal, Mircea Eliade, în analiza culturilor primitive, va corela conceptul de mit cu sta
mordială, sacră a existenţei, deoarece mitul reconstituie o cale spre absolut prin ritua
ctualizării modelului arhetipal. Omul în ipostaza sa ancestrală, ancorat în mentalul fr
etat de transcendent, tinde spre necunoscut prin reintegrarea în ordinea primară, adică p
, prin reproducerea poveştii cosmogonice.
ul, ca mecanism transgresiv, este o formă de exteriorizare, de ieşire din sinele consuma
adoxuri, de mister şi necunoscut. În acest context putem vorbi despre mit ca genitor al act

i aşa pot să proiectez în misterul lumii un înţeles, un rost, şi valori cari izvorăsc din cele
me necesităţi ale vieţii şi ale duhului meu"[3].

Arta, privită drept instanţă revelatoare şi fundamentală în cursul diacronic al existe
ane, este înrudită cu gândirea mitică. Blaga şi Eliade recunosc rolul esenţial al reverbera
ului în procesul de exprimare a sinelui. Geneza, funcţionalitatea şi scopul artei
figurează poliedric, reunind variate forme de manifestare a spiritului uman, în încerca
neroaselor filosofii de a revela misterul ei. Arta, după Blaga, implică prezenţa demonicu
ă modelul goethean, deoarece, consemnează filosoful în *Daimonion*, Goethe aborde
ţia dintre om şi divinitate – Marele Anonim, în termeni blagieni – , iar demonicul est
nifestare a divinităţii în om, este sursa imboldului său creator. Astfel, Blaga atribuie act
stice dimensiune „intuitivă, iraţională, divinatoare"[4].
acelaşi context al primatului interiorităţii, văzut ca „izvor neepuizabil de artă"[5], Constar
tâneru întreţese firul miticului blagian cu cel al procesului de exteriorizare a sinelui răsfr
actul complex şi incognoscibil cu mijloace raţionale numit artă: „Treptele mitului s
tafora şi ritmul magic omologal, adică demoniile. Or, demoniile compun cu precădere v
erioară. Ele ordonă ieşirea din sine, în direcţia spiritualităţii, şi numai ele duc, prin metaf
ct magic, la mit, la opera de artă."[6]. Postularea inconştientului ca nucleu creativ se regăse
Blaga în zona configurării expresionismului propriu, una dintre particularităţile nodale fi
rezentată tocmai de această întoarcere spre sine, de explorarea interiorităţii şi de impulsu
lănţuite în inconştient, „eliberate prin patos, entuziasm", căci acest „inconştient are ceva
otul dionisiac de sorginte expresionistă."[7]

Dar să fie oare arta tributară miticului care înglobează dimensiuni primordiale, epifa
o expresie a cripticului, un mecanism de pătrundere în necunoscut? Confirmarea ace
teze survine prin enunţările celor doi gânditori, astfel Blaga afirmă că „poezia lirică încea
eveleze mistere care poartă semnalmentele trăirilor subiective cu mijloace ce ţin de calită
ântului"[8]. Literatura blagiană, cu precădere poezia, are o funcţie revelatorie intrinsecă, p
e se apropie de viziunea eliadescă, deoarece „textul liric redescoperă spaţiul sacru, reface
p primordial"[9], însă Blaga, în ceea ce priveşte temporalitatea, nu limitează timpul sa
nai la cel adamic, deoarece filosoful încorporează în sacru toate segmentele axei tempor
mpul mitic visat de poet nu trimite doar la trecut; *illo tempore* înseamnă şi prezent, şi vi
e un timp sacru ce integrează şi profanul, un timp circular, reversibil şi recuperabil p
al"[10], consemnează Camelia Gavrilă. În esenţă, sacrul în sens blagian, intrinsec miticulu
gicului, vizează depăşirea ipostazei de individ, de fiinţă redusă la *soma*, la materie teluri
n urmare, actul creaţiei implică o dimensiune metafizică, transumană, iar asemăna
stului blagian cu magul şi cea a creaţiei cu actul şamanic analizat de Eliade pot fi conside
itime, căci, în fond, în ambele contexte este vorba de un traseu iniţiatic al spiritului,
nscendere a imediatului prin starea de extaz. Starea de extaz, la rându-i, constituie nuc
ului creator, în sensul producerii unei revelări a stării primordiale, apte de a transgresa pla

ice, halucinante, ţine de extaz, de trăirea «primitivă» specifică esteticii expresionismului
 putea, de asemenea, apropia extazul din filosofia blagiană cu starea dionisiacă, de b
prie ipostazei poetice, consemnată de Ioan Mariş, ce permite trecerea dincolo de limi
ului, acest „extaz spre infinit”[13] configurând, totodată, „motorul expresionismului”[14].
diile lui Mircea Eliade, în aceeaşi direcţie cu sistemul filosofic blagian, surprind valen
stice ale mitului. Dacă în proză sunt reluate modelele mitice primordiale, poezia „este
rt de (re)creare a limbajului”[15], drama şi filmul, constituie, de asemenea, repere elocve
tru domeniul mitic, deoarece sunt decupate din coordonata temporală cosmică şi plas
-un „timp concentrat”[16].

Ideea reîntoarcerii la spaţiul şi timpul mitic este configurată în gândirea blagiană ş
diile de istorie a religiilor ale lui Eliade în zona transmundanului, deoarece spaţiul şi tim
mordiale constituie *imago universalis*. Actul artistic şi ritualul reprezintă, în fond, fo
xtensive mitului, de căutare a unui spaţiu şi a unui timp adamice. Astfel, această revel
plică o reîntoarcere la începutul „validat metafizic”[17], în acest context mitul recupere
ginarul, nucleul care concentrează esenţa sacrului şi punctul de pornire al construirii
ensiune a tuturor fenomenelor spirituale. Gândirea dogmatică blagiană, spre deosebire
ntalul frust al primitivului receptiv la sacru, inserează în coordonata de spaţiu şi timp m
zentul, profanul, deoarece reactualizarea dogmatică înseamnă o proiectare şi o identific
enomenului actual cu modelul arhetipal. În acest sens afirmă Ştefan Aug. Doinaş des
ga că „simte nevoia să identifice, în fiecare element actual al lumii, un dat primordia
manent, un semn al veşniciei”[18].

Retragerea în mit la Blaga devine o tendinţă a expresionismului pe car
damentează. Filosoful admite principiul nietzschean că „oraşul înseamnă moarte”[19], urba
vernat fiind de legi raţionale şi clădit într-un mental rigid şi areligios, după cum consi
ade. Prin urmare, omul societăţii moderne se desacralizează şi este încadrat în spaţiul pro
e axa diacronică. Anistoricitatea pentru Blaga se configurează prin reîntoarcerea la unive
ic, la universul a cărui esenţă spirituală este hrănită de credinţa în absolut şi în arheti
milar, Eliade deceleză rolul transgresiv al mitului: „Dacă nu e primit «ca dezvălui
ucturii realului, nici ca revelaţie a unui comportament întemeiat de zei sau eroi civilizato
ul nu e un adevărat mit, sau e un mit degradat, «devine basm sau legendă»”[20]. Lucian B
ntoarce spre mit, magie şi mister, parcurgând o dublă aventură, mai întâi, prin întoarc
e sine, explorând propria interioritate ca expresionist, după cum sesizează Ştefan A
inaş: „omul expresionist se descoperă pe sine în aventura extatică a acestei explo
erioare ce-l face să penduleze între mizerie şi grandoare, să se reintegreze ritmurilo
terului cosmic”[21], iar în al doilea rând, prin asumarea ideii că satul este singurul spaţi
p care păstrează încă suflul mitic.

Pe aceeaşi axă a mitului, în filosofia blagiană, magicul este reprezentat ca o *semirevel
isterului*[22]. Puterea magică emerge, în primul rând, prin natura sa paradoxală, deoa

dulează între orizontul cvasi-fizical – adică deşi se manifestă în plan fizic, sfidează le
stuia – şi natura psihoidă prin modul de manifestare şi de transmitere – prin analogie
e mimetice de natură simbolică. Magicul antrenează potenţialul mitic, căci animă spir
e transgresivitate în „orizontul misterului"[23], dar procesul nu se desăvârşeşte. Prin urm
em constata că funcţia primordială a magicului e de mediere între orizontul fizic şi metafi
d un ecou în planul existenţei naturale al dimensiunii transcendente, adică al zenitulu
n transmundan.

De asemenea, potrivit tezei blagiene, elementul magic este prezent nu doar în s
ortului fizic – metafizic, ci şi în raportul om – obiect exterior; omul, prin relaţiona
priului *psyche* cu materia înconjurătoare, nu face altceva decât să-şi creeze propriul oriz
n subiectivizare sau *intropatie*, cum este ea abordată în filosofia blagiană, căci o
sufleţeşte"[24] obiectul: „sufletul însufleţind obiectul se însufleţeşte. Ne găsim cu aceast
a unei legitimări subiective a gândirii magice, într-un înţeles finalist [...]. Sufletul recu
tinctiv la intropatii şi la gândire magică, fiindcă pe aceste căi îşi creează mediul, dato
uia el se înteţeşte ca atare, în însăşi puterea şi substanţa sa."[25]. Astfel, tot o funcţionali
gică va primi şi fenomenul intropatiei, căci subiectivizarea, revărsarea sinelui în obiect
derea lumii în perspectivă magică"[26], fapt ce dovedeşte primatul magicului în viziu
pra transcendentului, legătura dintre subiect şi obiect este în sine criptică, este o „rel
nică, de adâncime, în care magicul are un rol precumpănitor"[27].

Eliade, asemenea lui Blaga, recunoaşte puterea revelatoare posedată de magic,
stituie legătura dintre fiinţa umană şi absolut, înglobând totodată epifanii şi hierof
mordiale. Existenţa spirituală a primitivului se configurează în dimensiunea magicului
lizele lui Eliade, sub semnul magicului stă întregul proces de emergenţă din rudimen
diţie umană. Şamanul este o imagine a spiritualităţii ancestrale, astfel, spune Eliade
curge un traseu iniţiatic prin „zborul magic"[28] care implică moartea şi reînvierea: „
dent că zborul şamanic echivalează cu o moarte rituală: sufletul abandonează corpu
bară în regiuni inaccesibile muritorilor de rând. Prin extaz şamanul devine egalul zeilor
rţilor, al spiritelor: capacitatea de a muri şi de a «reînvia», adică de a-şi părăsi şi de a-şi
pă voinţă trupul denotă că el a depăşit condiţia umană"[29]. O stare similară de extaz am pu
ne că o trăieşte artistul blagian, numai că în mentalul primitiv acest extaz nu este doar
loc de mediere, prin creaţia artistică şi culturală, între orizontul raţional şi cel necunoscu
ine un mod de a exista. Magicul în gândirea ancestrală devine un element spiritual puter
ajunge să substituie timpul şi spaţiul în care primitivul trăieşte, precum şi să atragă ipostaz
nsmundane spre care acesta tinde prin reactualizări rituale.

De consemnat este faptul că starea de extaz atât în analiza culturii primitive de c
ade, cât şi în filosofia lui Blaga este limitată şi încadrată într-un timp concentrat, spon
e constituie momentul transcenderii, acmeea existenţei spirituale. Extazul este mome
ngerii absolutului, afirmă istoricul religiilor, căci omul devine „egal cu zeii"[30], iar la B

tatic, numai pentru a formula anumite *rezultate*, şi nu numai împins la acest salt de propr i logice şi de natură criptică a materialului pozitiv, asupra căruia se aplică. Intelectul ecst poate fi o stare permanentă a intelectului, ci numai o stare, în care intelectul poate fi a când în când, şi din care intelectul revine la starea normală, enstatică”[32]. Transcender tru Blaga este presimţit prin starea de extaz conturată în nuanţe dionisiace, după cum a sea remarcat în exegeza blagiană, extazul la Blaga devine o formă de a rezona cu starea re a absolutului niciodată revelat şi simţit în ipostaza umană; plenitudinea este necondiţio nată de „eterna reîntoarcere în cercul mitic şi magic”[33]. Trăirile paradoxale ale spiritu acterizează gândirea dogmatică în totalitatea sa: „Sufletul blagian este spaţiul unor tr stante, al extazului vitalist şi al înfiorării misterioase, al strigătului dionisiac şi al tăc eriorizate”[34].

Magicul blagian este o (semi)desăvârşire, spre deosebire de mitul care creione aginea transcendentului prin împlinirea iluzorie a revelării, însă cu toate acestea, Bl buie *semirevelării* o funcţie substanţială (de altfel, numind-o „cea mai polivalentă ide ritului uman”[35]) care dinamizează celelalte forme de manifestare a misterului ce emerg nnul magicului. Şi, tocmai, fiind o *semirevelare* doar, procesul de *apokalyptein* deschide potenţează misterul, prin urmare, magicul poate fi considerat parte semnificativă a ceea stituie fundamentul viziunii blagiene: „teoria lui Blaga despre funcţiile magicului c peră manifestările majore ale spiritului uman (*mitul, sacrul, dogma, metafora*) ilustre uiţia că marile teme şi simboluri ale creaţie poetice, filosofice şi dramatice se alimente fondul magic”[36].

Sintetizând, mitul şi magia fuzionează într-un mecanism transgresiv prin care omul ritualitatea sa, încearcă să reveleze necunoscutul şi să se apropie de absolut. În esenţă mit nagicul sunt mijloace transgresive necesare existenţei umane, atât în filosofia blagiană, n viziunea eliadescă, deoarece, omul, prin ele, afirmă Blaga, vede şi simte ceea ce nu se v u se simte, prin natura sa el „din chiar clipa când i s-a declarat omenia a bănuit cu prisos imediatul nu este locul său, planul şi cuibul chemării sale”[37]. Justificarea propriului s etat de revelarea misterului şi a lumii, nu poate fi decât una de natură magico-mitică, aşac filosofia blagiană „miticul şi magicul coexistă într-un efort al gândirii umane de a accede ele interzise şi întunecate, de a lumina în forţa imaginii, a viziunii un orizont în ese terios şi refractar revelării”[38].

Bibliografie:

Blaga, L. (1983): *Trilogia cunoaşterii*, ediţie îngrijită de Dorli Blaga şi stu oductiv de Al. Tănase, Editura Minerva, Bucureşti.

Blaga, L. (1987): *Trilogia valorilor*, ediţie îngrijită de Dorli Blaga şi studiu introduc Al. Tănase, Editura Minerva, Bucureşti.

Fântâneru, C. (f.a.), *Poezia lui Lucian Blaga şi gândirea mitică*, Colecţia Convor
erare, Bucureşti.

Gavrilă, C. (2002): *Mitic şi magic în opera lui Lucian Blaga*, Editura Junimea, Iaşi.

Mariş, I. (1998): *Lucian Blaga – clasicizarea expresionismului românesc*, Edit
ngo, Sibiu.

Şora, M. (1970): *Cunoaşterea poetică şi mit în opera lui Lucian Blaga*, Editura Mine
cureşti.

Mitul mumelor si matricea stilistică,

o constantă a filosofiei lui Blaga

Marta – Petronela AFLOAREI
Universitatea Alexandru Ioan Cuza , Iași

Abstract: This paper proposes an analysis of a certain correspondence between a conc posed by Blaga, named stilistic matrix, and a concept of Goethe, Mother's myth. The st nonstrates that there are both similitudes and differences between this two concepts. It sho way in which Blaga appropriates some Goethe's ideas, such as the belief in the latent po he unconsciousness, the theory of models or of the originating spaces, as well as the ide nonism. By making visible the relation between this two writers, this paper approac ga's phylosophy in according with Goethe's conceptions.

Keywords : myth, origin, unconsciousness, phylosophy, poetry ; matrice stilist nonism, ființare, originalitate, rațiune.

Acest studiu pornește de la conștientizarea unei corespondențe între mitul goethea melor și conceptul de matrice stilistică propus de Blaga. Relaționarea la nivelul concept de-a face cu modul în care Blaga îşi apropie unele idei goetheene precum neîncredere oritatea raţiunii şi creditarea puterilor întunecate ale inconștientului, teoria modelelor sa țiilor originare, precum și ideea demonismului din dezvoltarea unor concepte originale, e au totodată la bază şi influența unei întregi clase filosofice occidentale (Jung, Speng ethe). În studiul nostru ne oprim cu precădere asupra aportului adus de Goethe în constitu dirii poetice blagiene. Acest studiu vrea să arate ce anume din gândirea goetheană a re devină în timp o trăsătură blagiană, cât de mult preia Blaga de la scriitorul german și d ebrul mit al Mumelor merită urmărit în textele poetice blagiene din perspectiva pe ca pune Goethe în Faust.

Intuiția noastra, pe care sperăm să o validăm în cele ce urmează, este că Blaga gând ethean atunci când își construiește propria filosofie abisală. Zona fenomenelor adâ periul inconştientului, reprezintă pentru poetul din Lancrăm un spațiu de explorat spectiva revelării structurilor interioare, a adevărului ființial. Având această premisă, ocupă corespondența dintre filosofie și poezie, în sensul în care era asumată de Blaga, c Goethe, cu sublinierea modului în care Blaga preia mitul Mumelor în construirea propri cept de " fenomen originar''. Vom evidenţia totodată şi valoarea de suport ori cadru tem unor texte poetice pe care traducătorul lui Faust o atribuie mitului. ''Blaga - însă - este

nplex inconștient este circumscris mitului Mumelor, care constituie "locul de obârșie
turii și Artei, adică sfera concepției artistice" (Doinaș, 260).

In ceea ce privește raportul dintre poezie și filosofie, putem afirma că între aceste
stat intotdeauna o legatură inalienabilă, ce a permis stabilirea unui transfer în ambele sens
nivel conceptual. De fapt, poezia folosește acele instrumente de natură mundană, care p
ermediul filosofiei sunt ridicate la rang metafizic tocmai prin faptul că reușesc să patru
zone absconse, care în mod normal sunt refuzate privirii comune. Blaga susține
etafizica intenționează să fie o revelare și izbutește să fie doar o creație. Poezia aspiră să
reație și reușește într-un fel să fie o revelare" („Elanul insulei”, pag.86).

Tot în privința relației filosofiei cu poezia, se poate susține că atât poetica blagiană,
ea goetheană prezintă două caracteristici. Pe de o parte, creația facilitează accesul la lum
ica și htonica a simbolurilor, dar pe de altă parte arta ascultă de determinările matr
istice, respectiv de indicațiile circumscrise mitulului Mumelor, căci "toate proiectele n-ar
ât un spectacol deconcentrat, dacă sub ele și dincolo de ele n-ar stărui ca o armatură matri
istică”(Blaga). Raportul ce se stabilește între matricea stilistică și artă este unul de esenț
iprocitate: arta iși are originea în conceptul de matrice stilistică, ce-i oferă suportul ide
esar ființării, dar in același timp matricea stilistică depinde de arta, căci alfel, ar rămân
a absconsă, ce nu ar avea o manifestare la nivelul conștiinței.

Conceptualizarea filosofiei goetheene în sfera poeziei blagiene

np indefinit, spațiu obscur, tărâmuri latente, ocultate, toate se regăsesc într-o formă sau
poezia de meditație metafizică blagiană. Pornind de la afirmația lui Sergiu Al. Geor
form căruia "Înțelegerea unitară a operei lui Blaga presupune în primul rând înțelege
ației sale filosofice", vom menționa că acest efort cognitiv este pe deplin eficientizat dac
earcă și ințelegerea filosofiei goetheene. În continuare vom arăta ce anume din gândi
theeană se regăsește la Blaga, cât preia Blaga de la scriitorul german și cum și în ce măs
direa lor se află într-un plan de echivalență sau dacă există unele inadvertențe între cei

Ce este goethean la Blaga?

1.Renunțarea la autoritatea supremă a rațiunii și creditatea puterilor din z
onștientului

În poemul dramatic, Goethe tematizează conceptul spațiilor originare în scena în
ust promite Impăratului să aducă înaintea-i pe Helena și pe Paris. Astfel, Faust trebuie
ească calea spre prototipuri care se identifică cu Mumele. Se interoghează aici nat
ibilă a lucrurilor. Mefistofel afirma: "mumele sunt de noi nu bucuros numite" (versul 63
aceea Constantin Noica sublinează un lucru care se află la granița dintre conștien

poetic are acces prin intermediul sacrului. Este necesară o moartea simbolică („Și țărna
agi peste ochi/ ca o gravă pleopă"), care permite accesul la acest univers al posibilului, u
umele sinte-/ luminile mii/ mume sub glii/ Iți iau în primire cuvintele./ Încă o data
pă"). Demersul amândorura este acela al cunoașterii, iar această cunoaștere nu este posi
ât renunțând la rațiune și pătrunzând în neantul intelectului: "În Golul tău sper să desco
iversul" (versul 6256).

2. Teoria modelelor

O a doua corespondenţă între Blaga si Goethe devine clară dacă analizăm poemul Rune
o parte, Blaga se raportează la zonele originare și la faptul că acestea determină stili
ațiile artistice („În chip de rune, de veacuri uitate,/poartă-o semnatură făpturile toate"),
de altă parte inserează în poemul de natură filosofică, în finalul textului o trimitere la m
ethean al Mumelor ("Sub ceruri mumele-o poartă pe creștet"). Blaga se apropie de gând
etheană în sensul în care dezvoltă în propriile poeme aceeaşi aura mistica care transpare ș
tul german când vine vorba de zona latentă a inconștientului. Această corespondență po
ercepută în chip poetic prin surprinderea mitului Mumelor în esența lui.

3.Demonicul

că considerăm corespondenţa dintre cele două sisteme filosofice în raport cu valoarea pe c
tribuie ideii iraționalului, un alt loc comun în care Blaga și Goethe se întâlnesc îl reprez
egoria demonicului. Romanticii, desigur, îi oferă lui Blaga datele necesare pentru crea
priei concepții despre inconștient ca domeniu spiritual care încapsulează instanţa daimon
ethe, într-un demers numit de Blaga mitologic, reafirma dihotomia negativ-pozitiv, pe c
ircumscrie zonei inconștientului, tărâmului Mumelor. Blaga subscrie gândirii goethe
mând în Daimonion că "demonicul este o îmbinare de plus și minus, de afirmare și neg
pozitiv și negativ". „Demonicul e dincolo de orice masura și irațional." (p.238). Insta
monică nu este înțeleasă aici doar sub forma sa de diabolic, ci devine o noțiune ce cupri
ozitivul, un dualism care relevă ideea de geniu și demonic. Situarea acestuia se află în z
inară a inconștientului ce se identifică la Goethe cu mitul Mumelor, iar la Blaga
ercarea sa de a dizolva poetic zona dintre inconștient și conștiința.

Prin ce se distinge Blaga?

1.Incapsularea esenței mitului în conceptul de matrice stilistică

aga nu dă mitului aceleași dimensiuni pe care le oferă Goethe. La Goethe , acest concept
proporții și reprezintă măsură în care Faust reușește să aibă acces la cunoaștere p
ursiunea în zona accesibilă a inconștientului și să facă posibil apariția în chip spectral a c
ă figuri ale Antichității. Personajul goethean suferă o transformare prin pătrunderea

ginare în cultură). Goethe reprezintă un reper indelebil, care-i furnizează o perspec dită asupra tărâmurilor originare. Mumele sunt privite de Goethe drept niște insta olute, sunt tratate cu reverență, dar în același timp sunt de temut, iar această temere prov mai din caracterul lor de ființe atotcunoscătoare, în al căror imperiu zac imaginile a tot t și are să fie.

Perspectiva blagiana concepe Mumele drept sursă a unor tipare, le clasifică d omene răspunzătoare pentru caracterul unitar al unor opere, atribuie acestui spațiu origi ei, dar nu și a darului creator. Această zonă abisală este pe deplin sugerată în poemul "Ru Blaga, runele sunt asociate tiparelor, unor matrici ale gândirii artistice. Această "semnăt cheie pierdută" constituie o trimitere evidentă spre mitul goethean al Mumelor. Dacă lu considerare faptul că Faust obține accesul în tărâmul acestora prin intermediul cheii ofe Mefistofel în chip magic, putem deduce că noțiunea care stă la baza creatiei, transpar litatea imediată în formă voalată, adică se afla la granița dintre fanic/criptic. Pe cân ethe, Mumele nu se ridică la nivelul conștiinței, ci rămân într-un univers atemporal, în pare noțiunea de rațiune.

În poezia "Rune", Blaga situează noțiunea de origine nu doar la nivelul creației, buie întregului univers: "Stane de piatra, jivine, cucută/ poart-o semnătură cu c rdută". Referindu-ne la relația individual-universal, o asociere interesantă poate fi facut ezia lui Shelling, Der Glaube unde se prezintă ideea conform căreia credința se manifest nivel sensibil, dar există și o transpunere într-un plan inteligibil, la nivelul întregului univ giu Al. George este cel care stabilește o certă corespondență între zona misterului blagia ezia de factură romantică. Totodată, acest transfer la nivelul întregului univers este susț e afirmația lui Eugen Simion, care susține că "Mișcarea imaginației străbate distanța d ect la sufletul cosmosului, obiectul oricât de mărunt este ridicat la treapta universului."

2. Modul în care se obține cunoașterea

O nuanțare a unei diferențe față de filosofia goetheană, o reprezintă faptul că la B fapt criptic poate fi revelat în zona conștiinței în chip poetic. În spațiul real al conștiinței, gian se lovește de lipsa de acces la adevăr, așa cum Faust este lipsit de cunoașterea absol lizând un pact cu Diavolul în acest sens. Totuși Faust percepe inconștientul drept o eman onștiinței, iar atunci când întinde cheia oferită de Diavolul, cele două întruchipări dispar, lozia dilatării nefirești, înspre real , a posibilului imposibil". Blaga obține cunoașterea ursiunea în inconștient, dar el face acest demers cu conștiința existenței unei limite între uă spații, distinge posibilul de imposibil, el nu ia „nălucirile fanteziei drept realități".

3."Un Faust lipsit de spirit faustic"

O altă dimensiune a imaginii blagiene este cea expusă de Doinaș, care considera ga este "Faust lipsit de spirit faustic": „El știe că lumea e o taină, el nu vrea s-o reduc

țurilor”. ”Scriitorii expresioniști resping descriptivul, atât de familiar romanticilor, căut lozivul, extaticul, fraza dezarticulată, amestecând frenetic realul și supranatura știentul și inconștientul”. (Dan Grigorescu, Expresionismul: 116) Totuși, Blaga se situe deplina continuitate a cunoaşterii romantice goetheene, dezvoltându-se în acelaşi ti ependent față de ea. Locul de întâlnire al celor două doctrine este tocmai identifica ritului modern în conștientizarea romanticilor de existența a unui liant între rațiune ional, între materialitate și spiritualitate. Acesta este promotorul atitudinii goethene trugere a noțiunii de logică, prin apelul la mister. Goethe, în poemul său dramatic, spu uvintele dacă nu sunt simțite, /Rămân reci". Așadar, nu cu instrumentele rațiunii se sonde ele tenebroase, ci e nevoie de medierea simțurilor. Rațiunea ține de domeniul factologi duce o alienare a omului modern de sacralitate. Această alienare este profund resimțita ga, care prin intermediul poemelor sale incearcă "o resacralizare a universului uma tudinea expresionistă este în felul următor observată de Blaga: "De câte ori un lucru e re fel încât puterea sa interioară îl transcede, trădând relațiuni cu cosmicul, cu absolutul, nitatul, de atatea ori avem de-a face cu un produs artistic expresionist.” Fenomenul mode cum îl vede Adrian Marino în studiul Modern. Modernism. Modernitate consti ugurarea unor metode noi în legătură cu unele simboluri existente deja, idee la care Bl ră în studiul său: "Modernismul este noutate-combinație inedită a unui set de proce istice în vederea exprimării cât mai adecvate a unor serii de concepte, simboluri (limit i marile probleme ale omenirii sunt aceleași dintotdeauna), în acord cu cele mai noi aspir omului contemporan, cu trăirile și neliniștile lui.”(1969, p.109)

Concluzii

Considerăm că între Blaga și Goethe există o corespondență de concepție, filosoful ror ind la Goethe un model pe care și-l va asuma, în urma descoperii unei afintăți ce va căp porții covârșitoare în timp. Acesta dezvoltă în propriu sistem filosofic, pornind de la m melor, idei legate de inconștient și de teoria daimonilor.

oetul român inaugurează o metodă nouă în privința explorării mitului Mumelor. Îl păstr zona inconștientă și îl dezvăluie în mod transfigurat în conceptul de matrice stilistică. D mele apar deseori în textele blagiene, întruchipând misterul, zona adâncă inconștient ește echivalentul în gândirea goetheană doar dacă ne raportăm la matricea stilistică. Tot mai această matrice stilistică constituie resortul textelor poetice și atribuie Mumelor blagi ea unui spațiu latent, originar, comun, izvor al creației și al artei.

ndar, sesizarea unei anumite corespondențe între conceptul de matrice stilistică și m melor conduce la o critică ce trebuie pusă într-un limbaj ce ține seama de specif căruia. Studiul relevă atât punctele în care se întâlnesc cei doi scriitori, cât și ceea erențează, aduce o perspectivă nouă asupra teoriei spațiilor originare, ce nu trebuie înțele

ga, L. (1994): Trilogia culturii, Editura Humanitas, București
giu Al. George (1981): Arhaic și universal, Editura Eminescu, București
rino, A. (1969): Modern, modernism, modernitate, Editura pentru Literatură Univers
curești
goresco, D. (1969): Expresionismul, Editura Minerva, București

Secţiunea a V-a - Secţiune specială:

POEȚI NEOEXPRESIONIȘTI

Utopii ruinate şi mitologii personale:

Mariana Marin şi Angela Marinescu

Alexandru BODOG
Universitatea de Vest din Timişoara

Abstract: The main purpose of this paper is to discuss the extent to which Mariana Ma
. Angela Marinescu, two of the greatest Romanian poets in the last half a century, car
liated, as literary critics like Alexandru Cistelecan and Georgeta Moarcăs think, to the
ed Romanian neo-expressionism. In order to do that, I felt not only the need to mention
describe (very briefly, of course) the role of some famous German Expressionist po
ottfried Benn, Georg Heym and Georg Trakl among others) in developing what we kn
ay as the Expressionist vision, but also the necessity to "hear" some important Romar
ces (Alexandru Muşina, Andrei Bodiu, Romulus Bucur).

Cuvinte cheie: expresionism, utopie, alienare, mitologie, suferință

Multitudinea perspectivelor teoretice privitoare la natura expresionismului e
pleșitoare fie și dacă ne limităm la opiniile poeților care ocupă primele locuri în istoria ace
ent literar. Astfel, dacă Gottfried Benn vedea în expresionism un mijloc de instituire a u
realități, capabile să ofere „o nouă imagine a omului"[1], Georg Heym își cristaliza angoas
ample viziuni coșmarești, precum și într-o retorică, reprodusă cu o stranie fidelitate
rintele lui Kandinsky, menită să imprime o nuanță elegiacă infernului cotidian („Bo
stră e de a trăi la sfârșitul unei Zile a lumii, într-o Seară care a devenit așa de sufocar
ât duhoarea putreziciunii sale abia putem să o suportăm."[2]). Zone similare au explora
ți precum August Stramm, comparat de Ovid. S. Crohmălniceanu cu Ion Barbu, sau Ge
kl, care nu a ezitat să ducă expresionismul poetic pe culmile unor suprateme al că
ncipiu structural pare a fi grandoarea: extincția, sacrificiul, absurdul, destructurarea lur
esitatea apariției unui nou tip de om, iminența unui cataclism universal sunt doar cât
tre monedele forte ale unei poezii în cadrul căreia orice prăbușire poate căpăta oricân
xplicabilă valență ascensională.

În febra unei gesticulații poetice care frizează paroxismul, acești revoluționari tra
să fi pierdut, *à la longue*, bătălia canonică. Semnificative sunt, în acest sens, observaț
ise de Marcel Raymond în capitolul *Către o poezie a acțiunii și a vieții moderne* din *De
udelaire la suprarealism*, acolo unde, deși vizează mai degrabă spațiul poeziei france
icul produce exact genul de sintagmă („pasiunea de a acționa în real"[3]) al cărei termen
abilitate pare să se suprapună perfect peste durata de viață a expresionismului germ

feră extazelor programatice ale expresioniștilor germani un aer de înduioșăto
uetudine.

Unul dintre cele mai importante puncte de reper pe o eventuală hartă a expresionismu
rar este, fără îndoială, conceptul de spațiu interior, definit succint în eseul lui Alexan
șina, *Paradigma poeziei moderne*. Asociat, rând pe rând, cu ultimele volume antume ale
nbaud (*Un anotimp în Infern* și *Iluminări*), cu Trakl, Heym, precum și cu „întreaga poe
rarealistă”[4], spațiul interior începe acolo unde contractul social lasă locul unei libertăți
mai confortabile, care facilitează apariția unui „spațiu desemantizat [...], un spațiu din c
ul vrea să evadeze [...], fiindcă e alienant, absurd (vezi Beckett, Ionescu etc., dar și T.S. E
Frank O’Hara). E vorba de *spațiul interior* (ce nu poate fi redus la suflet, fiindcă spa
erior înglobează universul întreg), care trebuie semantizat, trebuie descris, exprimat”[5].
vers în toată puterea cuvântului, așadar, dar unul letargic, înghețat, așteptând să-și exer
ptul la existență textuală.

Încurcate fi-vor însă căile modernismului, căci, așa cum chiar Mușina subliniază
capitolul dedicat poeților expresioniști, totul sau aproape totul se reduce la varieta
trumentarului folosit și, mai important, la modul în care expresionismul înțelege să absoa
să utilizeze datele sensibilului: „Marii expresioniști (Trakl, Ernst Stadler, Georg Hey
ttfried Benn, uneori Else Lasker Schüler sau Rilke) nu reacționează, nu acționează
egistrează (cu impersonalitatea unui «*manometru sau voltmetru*») ceea ce văd, aud, si
esc. Nu caută sensuri, nu dau sensuri, nu caută explicații, nu dau explicații. Ei su
comitent, în tradiția rimbaldiană, și cei care înregistrează și «cobaii». Dar, spre deoseb
Rimbaud, expresioniștii nu experimentează. Ceea ce li se întâmplă nu e rezultatul voi
Ei doar se supun experiențelor pe care le fac alții”[6]. Elegantă și paradoxală – ca mai to
nonstrațiile lui Mușina, de altfel – , analiza propusă nu reușește să clarifice bizara conlucr
tre inocentarea pasivității și presupusa impersonalizare a actului creator; „mobilar
țiului interior să fie, în consecință, o chestiune de simplă înregistrare și reproducere a u
terial nediferențiat și, finalmente, indefinibil? Sensibilitatea expresionistă ca uriașă bază
e – o idee atrăgătoare, ce-i drept, dar nu într-atât de atrăgătoare încât să fie scutită d
depărtată, poate iluzorie) abordare exhaustivă.

Expresionismul a cunoscut, în varianta sa românească, cel puțin trei mari paradox
nă dintre ele fiind semnalate în lucrarea Georgetei Moarcăs, *Disonanțe: studii asu
resionismului în poezia română contemporană*. Mai întâi, literatura română a livra
siderabilă producție poetică expresionistă, fără a beneficia, însă, de un corpus teoretic la
solid. Decurgând de aici, dar și pe baza unei evidente lipse de afinități între reprezenta
nâni ai curentului, se mai poate remarca absența unei grupări ori a unei reviste de orient
resionistă în spațiul literar autohton. Nu în ultimul rând, trebuie menționată și lunga listă
ți români postbelici care au fost, într-un context sau altul, afiliați unei dire
expresioniste – de la Ion Caraion, Ion Mureșan și Ioan Es. Pop până la Mariana Mari

smului pur. Subintitulat *utopii și alte poeme de dragoste*, *Un război de o sută de ani* treb
cutat în contrast cu ceea ce Bodiu numea „o poetică a realității”[7].

Preocupată de complicațiile eului și nu de convulsiile sociale, de consecințele imed
înfrângerilor individuale și nu de suferința colectivă, Mariana Marin descinde în poezia
ii întunecatului deceniu ca o poetă surprinzător de stăpână pe propriile sale arme, fie
ntre acestea se numără ironia („Vedeți, parabola își macină zi de zi dinții/ între două frîng
le/ deși – nici vorbă! – noi visăm cum nu se poate mai bine/ în mîlul gros din fereastră
escul („Despre boală citise la 17 ani totul/ (i se părea o șansă)”[9]) sau confesivitatea acroșa
nui imaginar crepuscular („Despre orașele lumii, de bine, am zis/ și ele s-au prăbușit
ede decît țipătul/ unui copil,/ la marginea drumului,/ căutînd maci, într-o seară.../ Des
zia șuierătoare a zilei, de bine!/ – privește cîntecul acesta simplu de care atîrn/ singur
pte!/ Despre cum am iubit,/ despre cum am uitat,/ despre singura mea moarte,/ de bine,
i șoptit/ (la marginea drumului,/ căutînd maci)/ (un fel de existență, au spus)”[10]). Elemen
jurul căruia gravitează întregul volum este utopia, văzută drept unicul filtru capabil
ompeze măcar parțial spectrul unei univers alienant, iar remarcabilă, din acest punct
ere, este enorma inventivitate tipologică: utopia iubirii, utopia singurătății, utopia memo
utopia imaginației se văd, rând pe rând, decăzute din drepturile lor naturale și reduse
diția de obiecte menite să populeze muzee dedicate dezabuzării și angoasei existențiale.

Apariția *Atelierelor*, posibilă abia după căderea regimului comunist, marche
părțirea Marianei Marin de utopia poeziei înțelese ca demers eminamente estetic, abia od
această carte putându-se discuta problema influențelor expresioniste din cadrul unei po
e nu dăduse, până atunci, semne că ar putea vira în cotidian. Cu toate acestea, s-a dovedi
ul unor echivalențe falacioase este într-atât de tentant încât necesitatea unei oarecare d
circumspecție critică poate fi foarte ușor trecută cu vederea. În această privință, e greu
eles cum reușește Georgeta Moarcăs să asemene activismul antiburghez al unui Herm
hr, condimentat cu exaltări misticoide și cu execuții în efigie ale unei mai degr
tomatice noțiuni de civilizație modernă, cu criticile nonsimbolice formulate de Mari
rin într-o scrisoare de solidarizare cu Liviu Cangeopol și Dan Petrescu. Ba mai m
uloasa căpătă proporții când se pune problema unei eventuale paralele între „contex
itic, social și cultural al modernității”[11], pe care expresioniștii germani îl mitraliau din to
ițiile, și „protestul față de un real dezastru umanitar”[12], protest în urma căruia Mariana Ma
risca libertatea.

Romulus Bucur identifică, într-un scurt pasaj confesiv din cronica sa la *Atelierele*, no
dian al oricărei poezii care coboară în real: „Nu pot să nu mă întorc în timp cu mulți ani
mea glorioasă a lui *Cinci* (sau și mai înainte), cînd credeam că dacă spunem răspicat ceea
dim, chiar înseamnă ceva; dar poate că această utopie este chiar tăria poetului”[13]. Este, î
văr, nevoie de multă ficțiune a însemnătății pentru a construi un poem precum *O ca
elegere umană*, unde un ciné-vérité feroviar („Poate de aceea ne înțelegem atît de bine/ c

ul"[15]) și parabole ale dezastrului istoric („Să fremătăm atunci de bucurie/ tu, spirit,/ și
t!"[16]). Puținele paranteze luminoase din *Atelierele* sunt fie cele care și-ar fi găsit un loc ș
război de o sută de ani („Așa cum după atîția ani/ nu mă pot desprinde de imaginea noas
otător tînăr ieșind din ape/ călăuzit de lumina apusului/ undeva, pe malul fluviului,/ și
eptîndu-te pe țărm,/ jucîndu-ne apoi jocul unei morți surîzătoare/ și simplitatea, mai a
plitatea/ acelui salt în mijlocul elementelor)/ astfel și tu/ ar trebui să mă urăști mai pu
tru tot ceea ce nu s-a mai întâmplat/ niciodată la fel"[17]), fie cele bântuite de o luciditate c
ndonează măcar temporar amploarea imperativului moral („ – Să-ți fie frică de cuvîntul p
mi strigau/ mai demult instinctele mele primare./ El este un fel de domiciliu forțat./ Di
te mai poți întoarce niciodată între/ oameni"[18]).

Ar fi exagerat să se afirme că *Mutilarea artistului la tinerețe* este o carte conceput
culo mortis, dar cert este că acest ultim volum antum reflectă modul în care Mariana M
țeles să-și încheie conturile cu poezia. Un biograf respectabil, indiferent cât de mult se
i lăsa el așteptat, nu va avea cum să evite nici frecvența poemelor retroproiective,
rența olimpiană a rememorării („Când m-am apropiat de treizeci de ani/ a început vârtej
ur dezastrul devenea tot mai intens,/ niciodată nu știam/ dacă a doua zi voi mai fi în via
ă nu se va rupe arcul,/ dacă rotițele n-o vor lua dracului la vale"[19]), nici abisalitatea livre
nei disperări evanescente („De-aș fi știut să-mi pierd la timp umbra,/ de-aș fi știut să mă
gură cu degetul,/ să mă predau la timp poliției,/ de-aș fi luat calea bisericii/ ori mi-a
fectat complexul Karenina..."[20]).

La aproape două decenii de la debut, după ani în șir de tăcere atent supraveghe
riana Marin își reia vechea „voce", cu marea deosebire că aceasta nu mai este, acu
utară doar vechilor accente neoexpresioniste (angoasa, alienarea și revolta), ci incl
lusiv elemente de factură romantică (observația îi aparține lui Andrei Bodiu,
nentează chiar poemul care dă titlul volumului: „Cu diferențele de rigoare sentimen
reții care se epuizează, al încrederii care îl părăsește pe poet e de regăsit și în romantisr
mânesc. [...] Asemenea lui Heliade-Rădulescu, lui Eminescu, sau lui Macedonski, eul
ezia Marianei Marin e părăsit și de muză."[21]). Mergând chiar mai departe, nu pot fi igno
nitățile Marianei Marin pentru poeți precum Virgil Mazilescu, Ion Mureșan, Anne Sex
Sylvia Plath, emblematică în acest sens fiind, printre altele, prima dintre cele șapte *El*
e se regăsesc în *Mutilarea artistului la tinerețe*: „Nici gazul Sylviei Plath nu este posil
i frânghia Veronicăi Micle nu are săpun./ Din când în când amintirea stinsă a Țvetaev
erea în care se îneacă Ahmatova/ și mizeria, sărăcia acelui Ierusalim/ din care Else
amă./ Da, Sapho, s-a mai îngrășat pământul/ de când ne-ai lăsat./ Celebra ta urâțeni
gășia lui Emily/ n-au făcut să ajungă până la mine decât acești mărăcini/ ce-mi strâng aido
or cătușe/ talentul și viața."[22].

Spre deosebire de poezia Marianei Marin, cea a Angelei Marinescu deține toate da
tru a se înscrie cu ușurință în grupul poeților neoexpresioniști. Comparată de Gheor

ndajului final oferă, mai ales în volumul de debut, certitudinea că influența expresionismu ontinuat să se manifeste.

Ceea ce Nicolae Manolescu numea, într-o cronică la *Var*, „absolutism tranșant”[26] nifestă plenar în *Sânge albastru*. Construit cu deosebită atenție pentru rigorile formei, extr conservator în ceea ce privește elementele de suprafață (de la titluri și rime până anizarea grafică a textelor), acest debut întârziat nu este nici pe departe un „copil” pului său, cu atât mai anacronică dovedindu-se astăzi relativ recenta sa reedita escoperire. Cu obsesia sa pentru puritate („Zeițe, zbor inconștient spre voi,/ Cu tru reunat de aripi./ Sînt eu adolescentul pe care-l așteptați?/ Surîsul meu e blînd și palid.” erință („Trupul tău e tăiat subțire cu lama/ Încît lumina răsfrîntă din tine-i albastră/ Ca mal despicat.”[28]) și supraviețuire („Aș vrea atît de mult să fiu/ Încît și-n urma mea am erc să țip.”[29]), această poezie forțează într-atât limitele analogiei poet – zeu încât, de la ct încolo, suprapunerea celor două instanțe devine totală. Poetul-zeu sau zeul-poet damnat să existe pe mai departe într-o lume a cruzimii fără de sfârșit, o lume peste care p se fi abătut blestemul celor care nu au mai apucat să se nască („Pe acest pămînt al meu nple senzuale tulburi/ Au năvălit țipînd lungi copii./ Aș vrea s-ating cu mîna pîntecele sub mătase/ Să simt cu pulpa degetelor cum le pîlpîie/ Pielea pe gîturile umflate de sînge.” arte personale sunt, la Angela Marinescu, teme precum angoasa, teama de moarte și sidiar, vocația autodistrugerii.

Structura nopții se deschide cu un poem de proporții, elogiu al tenebrelor interioar estec de mitizare a coșmarului teluric și individualizare a infernului metafizic. Fre tapocaliptică și meditație asupra condiției ingrate a eului creator, poemul își etale ionarismul halucinatoriu cu o ostentație retorică de care expresioniștii germani nu s-a țit deloc străini. Inflația subiectelor și „obiectelor” lirice pentru care majuscula ar trebu stituie o a doua natură (moartea, timpul, noaptea, zborul, focul, marea) este dublată d orică impregnată de o sobrietate ceremonială. Amintind de Trakl și Bacovia ca su ediate, Gheorghe Grigurcu se oprește asupra dorinței de a trăi, de a exista „în calitatea îngerată ofrandă adusă artei”[31], concluzionând că „Angela Marinescu își configureaz ntitate substanțială care îi acordă de pe acum un loc în rîndul *Stürmerilor* liricii noastre”

Nume proeminente ale poeziei românești postbelice, Mariana Marin și Ang rinescu se intersectează, fapt mai puțin cunoscut, și în ceea ce privește o coincide grafică: ambele s-au confruntat cu tuberculoza în tinerețe. Experiență-limită fundamen tru mai toți expresioniștii germani, boala și variațiunile pe tema efectelor ei pe termen sc diu și lung (singurătatea, angoasa și suferința) sunt omniprezente pe traseul biografico-lite celor două poete de care se ocupă această lucrare și reprezintă, în ultimă instanță, subie onturnabile în orice analiză care vizează influența expresionismului în literatura rom dernă și contemporană.

Manolescu, N. (2001): *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu. I. Poezia*
tura Aula, Brașov.

Marin, M. (1981): *Un război de o sută de ani (utopii și alte poeme de dragoste)*,
tura Albatros, București.

Marin, M. (1990): *Atelierele (1980-1984)*, Editura Cartea Românească, București.

Marin, M. (1999): *Mutilarea artistului la tinerețe*, Editura Muzeul Literaturii Românе
curești.

Marinescu, A. (1969): *Sînge albastru*, Editura pentru Literatură, București.

Marinescu, A. (1979): *Structura nopții*, Editura Cartea Românească, București.

Moarcăs, G. (2011): *Disonanțe: studii asupra expresionismului în poezia română
temporană*, Editura Universității „Transilvania", Brașov.

Molcuț, Z. (2004): *Poeți expresioniști germani într-o viziune nouă: Gottfried Benn,
rg Heym, Ernst Stadler, Yvan Goll, August Stramm, Georg Trakl*, Editura Grai și suflet
tura națională, București.

Mușina, A. (2004): *Paradigma poeziei moderne*, Editura Aula, Brașov.

Raymond, M. (1998): *De la Baudelaire la suprarealism*, Traducere de Leonid Dimo
diu introductiv de Mircea Martin, Editura Univers, București.

Elemente expresioniste în lirica Leonidei Lari

Victoria SOTNIC
Universitatea de Stat din Moldova, Chișinău

Abstract: Complex and unequal, the artistic creation of Leonida Lari meets the featu a synthetic expressionism, resulted from the symbiosis of a native expressionist attit ich had reverberated the civic nuances of her lyric and of an expressionism adopted at el of vision and style. The transcending vocation, the tendency of reality mythicization, ession of returning to archaic, the destructiveness and Dionysian character of feelings ments that places the creation of Bessarabian poetess in the descent of Blagian metaphys ressionism, while apocalyptic landscapes with grotesque accents, anguishing visio enation feeling, stridency of landscapes approach her poetry to the Bacovian pessimi ressionism.

Cuvinte-cheie: influență, receptare, expresionism nativ, expresionism sintetic, mo c.

În debutul studiului *Literatura română și expresionismul,* Ovidiu S. Crohmălnice ervă că, în arealul culturii române, expresionismul a fost puțin explorat, minimalizându- portanța chiar și de distinși critici ai vremii, precum E. Lovinescu sau G. Călinescu. N ent s-a răspândit și încetățenit în spațiul literar românesc grație teoretizărilor, cu prelun plan poetic, ale lui Lucian Blaga.

Racordându-l la spiritul culturii autohtone, dar mai ales la propria structură sufletea nuându-i notele grotești și accentele nihiliste, Lucian Blaga „îmblânzește" expresionis man, potențându-i coordonata metafizică. Astfel, în perimetrul culturii romă resionismul a fost receptat inițial în ipostaza lui spirituală, conceptualizările blagiene tras ile directoare ale viitoarelor orientări expresioniste. Ecouri ale expresionismului de gian vor fi vizibile la „poeții pământului" (M. Mincu), valorificatori ai unui „expresion înesc" (E. Simion), prelungindu-se, bineînțeles cu modificări esențiale, și în lirica actual ntru poeții postbelici basarabeni Lucian Blaga a însemnat nu doar posibilitatea apropieri tricea culturală românească de care au fost izolați din cauza regimului proletcultist, ci ș itabil model literar european, un liant artistic care a făcut posibil contactul acestora orile artistice occidentale și a facilitat integrarea lor într-un orizont literar și cultural dif cel sovietic. Lirica din Basarabia postbelică, neavând deschidere spre repere culturale g universal, a asimilat elementele curentului expresionist prin filieră blagiană, po arabeni de orientare expresionistă, fiind legați de opera precursorului prin aceeași căut pătimită a universului arhetipal, prin tendința de mitizare a realității, de căutare a u

ituirea unei stări lirice. De aici, toți poeții expresioniști postbelici și contemporani vo
lizați din perspectiva acestor două modele, a expresionismului metafizic blagian, cu rădă
expresionismul german și a celui nihilist bacovian, modele care actualizează cele d
ecții de abordare a crizei ontologice în modernitate delimitate de Gianni Vattimo în *Sfârş*
dernității. Nihilism şi hermeneutică în cultura postmodernă: o direcție a „filonu
stenţialist", care „tinde să vadă în criza umanismului numai un proces de decădere prac
nei valori, umanitatea", şi a doua, „în sens larg expresionistă", în care criza „se configure
atât ca o ameninţare, cât ca o provocare", aducând o „expresie a «spiritualului» care îşi f
cu ajutorul ruinării formelor" [13, p. 38].

Și Eugen Simion, urmărind modul de manifestare al expresionismului în literat
mană, observă profilarea a două atitudini poetice, complementare celor două perspect
ologice delimitate de Gianni Vattimo, care configurează două tipuri de poezie: o poezie c
struiește „viziuni sumbre, grotești, sinistre, comunică exasperări, spaime, deznăde
aginează cataclisme, condamnă civilizația dezumanizantă, mortificantă" și o poezie în c
mină „arhaicul, elementarul, increatul, concepând mântuirea ca înapoiere la origini
eputuri, la izvoare, lansând în scopul acestei vestiri, proiectând într-un viitor nedeslu
nne" [11, p. 92].

În discursul critic al poeziei contemporane se reliefează distinct interesul per
urenţa unei sensibilităţi poetice numită «expresionistă», analiza căreia învederează conclu
începând cu poezia șaizecistă se stabilește o „tradiţie" expresionistă în interiorul poe
mâne, care, influențată de fenomenul de pseudomorfoză și al relației de tip catalitic, dezvo
erse tipuri particulare de expresionism românesc, proiecții ale unui „expresionism d
resionism". În acest sens, raportându-se la poezia contemporană, Al. Cistelecan
denția, prin termenul neoexpresionism, mutația pe care o suportă definirea expresionismu
pațiul poeziei românești postbelice, începând cu creația poeților șaptezeciști, în mod spe
cea a Angelei Marinescu și care va devine o dominantă a poeziei postmoderniste.

Înscriindu-se cronologic în perioada de revalorificare a expresionismului modern
mensiunea neoexpresionismului, creația Leonidei Lari nu atinge cotele acestuia, dar, în r
, poeta asimilează, remodelează și resemantizează în manieră proprie, elementele celor d
dele: „expresionism de tip blagian" şi „expresionism de tip bacovian". Sub acest asp
ația Leonidei Lari reprezintă o fază esențială în asimilarea valorilor liricii moderne în spa
tre Prut și Nistru, perspectiva expresionismului făcând posibilă revenirea poeziei basarab
albia artei veritabile.

Deși poezia postbelică românească, conform opiniei Georgetei Moarcăs, preia specif
resionismului de tip bacovian, atestăm totuși, în creația unor poeți, joncțiunea celor d
dințe expresioniste. Lirica Leonidei Lari, eterogenă și greu de încadrat într-un progr
etic, poate fi analizată în raport cu ambele modele. Elemente precum tendința de mitizar
lității, căutarea febrilă a feței ascunse a lucrurilor, obsesia întoarcerii în arhaic și elemen

nscende realul, de a accede la tainele nepătrunse ale universului. *Piața Diolei*, spațiu m
urizant, devine în lirica poetei tărâmul împlinirii, al evadării din mundan într-o reali
ccesibilă muritorilor de rând. Focul, „*tandră stihie”*, element dominant al imaginaru
stic al poetei, generează semnificații mitice, fiind expresie a fanteziei creatoare și a spiritu
se detașează de contingent *(„Arsesem toată. Fără greutate / nu mai eram legată de pămâ
lutii un timp pe deasupra pieței / orașului natal, fără ca nimeni / să-și bată capul ce e...
/ decât o simplă flacără solară”* (*Solară flacără)).*

Simbolul *Marelui vânt*, devenit și titlu al unui volum de versuri, întemeiază în li
tei un mit al libertății și al descătușării, amintind de blagiana frenezie a spiritului dornic
deze din temnițele ființei. Astfel, osmoza dintre mitic și metafizic reprezintă și pen
onida Lari o cale de potențare a misterului prin relevarea latențelor magice ale lucrurilor
ica blagiană e traversată în primele volume de scenarii cosmice, care reflectă dorința
mărginire și dezlănțuire stihiinică a ființei (*Dați-mi un trup voi munților, Vreau să jo
ocuite în volumele de mai târziu de scenarii apocaliptice, configurate de noua poziție a eu
ume (*Tristețe metafizică*, *Un om s-apleacă peste margini*, *Călugărul bătrân îmi șopteș
flexe ale unor scenarii cosmice, care amintesc de năzuința blagiană a integrării eu
gmentar în armonia originară, surprindem și în lirica Leonidei Lari. Dorința de integr
mică, amintind de fervoarea eului blagian din *Dați-mi un trup voi munților*, e reflectat
iunea consubstanțialității cu natura a eului personalizat din următoarele versuri: *„Acea
s eu, dragul meu, e seara, / Căzută peste șes ca o pleoapă, / Sub care germinează primăv
i ierbile cu sucuri le adapă. / Aceasta nu-s eu, dragul meu, e teama / Iubirii tale
gurătate, / Aceasta nu-s eu, dragul meu, e vama, / Eu nu-s, eu nu-s, pentru că sun
te”*(*Aceasta nu-s eu*), relevând, astfel, tendința eului fragmentat de a-și anula identitatea p
topirea cu Marele Tot.

Prin mijlocirea luminii, venită ca și în lirica blagiană din timpuri originare, îndrăgos
poezia *Să respirăm lumină* săvârșesc un ritual de osmotică întrepătrundere, de revenir
tatea inițială, la acel eu colectiv de dincolo de individuație, la ipostaza de arheu: *„M
gat pe numele meu de veacuri / te-am strigat pe numele tău de veacuri, / și tot ce sunt,
tu, tu, / deși cu adevărat ai nimănui nu suntem. / Nimeni nu aparține cuiva / Unul e în m
ulți sunt în unul”.*

rința de reîntoarcere la sursele originare definește în creația lui Lucian Blaga un mi
reatului. Nostalgia începuturilor, temă tipică expresionismului, se manifestă în cre
giană prin regresiunea ființei în timp, spre întoarcerea către existența larvară, vizi
rimată în poezia *Liniște între lucruri bătrâne („Dar mi-aduc aminte de vremea când
m, / ca de-o copilărie îndepărtată”)* sau în *Viziune geologică* („*O amintire grea apasă
alte ere, / spre care sângele și astăzi mult se cere*”). Desprinderea de matricea cosm
erea în istoricitate nu pot declanșa decât o profundă criză a eului, reflectată în dramat
găt *„De ce m-ai trimis în lumină, Mamă, / de ce m-ai trimis?”*. Regresiunea spre sp

s vreun vânt cosmic ca pe niște stropi de lumină? (...) Cine am fost noi, semințelor, înai a fi om, grâu, pâine?"(Sămânța de gând).

Intuiția unei vieți plenare într-o lume de dinainte de geneză, a cărei amintire s-a ater tă cu căderea în timp, se redeșteaptă în conștiința eului din poezia *Se poate întâmpla*. D ipsește certitudinea, acesta poartă în sine fragmente dintr-un trecut imemorial, din periență anterioară exilului în mundan: *„Se poate întâmpla că te-am văzut / Pe un tărâm re visătoare / Încă-nainte de-a ne fi născut / Și de-a ne-nchide-n trupuri fiecare. // Poate ea pe când stăm plecați / Pe propria-ne moarte-ascunsă-n ele, / Vechi amintiri ne remurați / De-acel tărâm de dincolo de stele".* Astfel, nașterea generează, în lirica Leoni i aceleași nuanțe tragice, ca și blagiana „trimitere în lumină". Moartea devine unica șa regăsire a patriei originare prin anularea limitelor spațiale și temporale*: „Și cât de strani i mult, cumplit / E de la sfera ta spre-a mea suișul: / Nu vieții îi e datul de unit, / Doar mo ne-a scoate învelișul".*

Drama eului e acutizată de manifestările naturii, care evocă amintirile unei că nice a ființei: *„Un vânt se bate-n arbori și frunzele tresar, / Și ultimele, triste, cad la păm date. / De câte ori e toamnă, de-atâtea ori îmi par / Căderile acestea nedrepte și ciudat nă și ploaia tristă pe care o ascult / Cum cade monotonă pe dealuri și pe vale / Îmi pare ns cu aspre ecouri de demult / Și-mi amintește clipa căderii ancestrale".* As ertitudinile din textul amintit, se transformă în convingerea existenței unei lumi atempor *ar știu că este-un spațiu fără de ierni și veri, / Unde nu cade frunză, unde nu cade ploa de, neîndoielnic, nu se aud căderi / Și nici o forță oarbă lumina n-o îndoaie" (Este țiu).*

Dar ca și în lirica precursorului, în poezia Leonidei Lari frenezia vitalistă a eului umele de debut e înlocuită, în volumele de mai târziu, cu o scădere a dinamicii, cu o mut icală, echivalentă cu ceea ce Blaga numea „ruptură ontologică". Planul reprezentărilor eu i cu universul exterior se schimbă, acesta căzând într-o dramatică „tristețe metafizică". D în lirica poetei basarabene, viziunea dezastrului expresionist cumulează și nuanțe soci nariile apocaliptice ale Leonidei Lari sintetizând un univers desacralizat, în care valo ane s-au perimat.

Georgeta Moacăs remarcă însă că după generația '60 expresionismul românesc ia o figurație, modificându-și definiția: „Principala mutație pe care a suferit-o defin resionismului, este pierderea absolutului, a transcendenței" [9, p. 44], pierdere ce a gen nxietate de tip bacovian în fața ilimitatului.

zonier al unei existențe cu un deznodământ prestabilit, eul din lirica Leonidei Lari trăi ri depresive bacoviene: *„Toată în lucru și în drum / Cu zile, nopți înghesuite, / Privesc emnare cum / Cotidianul mă înghite. /Totuși nu plâng decât subit / De la vre-un vers, nusețe, / Încolo îmi e trist cumplit, / Încolo-i mare de tristețe" (Viața).* Aceeași mișcare erare a cotidianului agresiv conturează și în lirica poetei basarabene experiența bacovia

ei pe câteva momente / Cu tot cu oameni, țări și parlamente, / Amenințând să piar uprins". Dacă în universul liric bacovian, invadat de thanatic, ființa s-a înstrăinat de crea rzând șansa oricărei salvări, în lirica Leonidei Lari, lumea, gata să se dezintegreze, oaște calea mântuirii prin sacru: *„Atunci o mână apăru de sus / Și a ținut-o strâns ca p uie, / Și-avea cea mână semne de la cuie, / Și-am înțeles că este-a lui Isus" (Cutremur nânt).*

Același tablou al destrămării, al alunecării omenirii în neant, e recreat în poezia *Ît și pământ*. Violența cromatică a peisajului, reflectând un univers în care se instaure sul, este atenuată de intervenția unei forțe divine: *„În această ardere și alunecare ne au, / Ne mai țineau rugăciunile către Domnul, / Păream lumânări de nestins între ce nânt"*. Astfel, viziunile apocaliptice sunt atenuate în lirica Leonidei Lari de inflexiu sianice, ce edifică perspectiva salvării umanității prin sacru.

Reverberații ale sensibilității bacoviene descoperim într-o serie de texte ce au motiv toamna (*Târzie toamnă, Cădere de frunze, A întomnat devreme*), ninsoa *nsoarea*) sau care evocă stări bacoviene (*Spleen*). Viziunea unei lumi bolnave, în care i e posibilă nicio salvare, trezește în versurile poeziei *Spleen* de Leonida Lari, ca și în c precursorului, un sentiment al alienării în fața trecerii iremediabile*: „Bolesc prea mult c tețe care / Mă duce în pământ și nu în stele, / De-acu e toamnă... n-a mai curge floare ul meu, în calea vieții mele // E toamnă, tot mai toamnă, ploaie, fiere... / Și cade frunz luri departe, / Și nimeni n-o ferește de cădere, / Și nimeni nu mă apără de moarte."*

Căderea frunzelor capătă în lirica autoarei conotații bacoviene, sugerând perisabilita ței, în timp ce ninsoarea devine, ca și în lirica bacoviană, simbol al surpării interioare trămării umanității, potop neantizator: *„Imaculat dezastru! Unde-s, unde / urmele lui ce făcut să sufăr ? / Zăpada totu-nghite, totu-ascunde, / chiar şi pe mine - albă-s ca un nuf nsoarea).*

Asumarea existenței din optica unei sensibilități moderne, a generat și în lirica Leon i, un sentiment al prăbușirii lumii, al crizei umanității. Spre deosebire însă de eul l ovian, pentru care orice perspectivă a schimbării e abolită din start, cel din lirica po arabene va oscila între două atitudini contrare: detașare și angajare. Acesta va încerca să epărteze, prin transcenderea realului, de universul în disoluție, invadat de forțele răului, încerca și să-l schimbe, prin coborârea transcendenței, în ipostaza divinității, pe păm iunea lumii aflată în declin e, prin urmare, în lirica autoarei determinată și de atmos erală a epocii, ceea ce nu o face însă prozaică, aceasta reușind să depășească, p spectiva amplă, coordonatele restrictive și limitative ale contextului social-politic.

Reînnodând tradiția, revigorând și valorificând în spiritul vremii canonul lovinesc ții neomoderni cu tendințe expresioniste au racordat trăsăturile definitorii presionismului la spiritul referențial al timpului și spațiului în care au activat, dar mai ale pria sensibilitate.

demonstreze că prin tematică și stil, dar mai ales prin accentul pus pe propria experie
resionismul îi este poetei consubstanțial.

Analiza liricii Leonidei Lari din optica celor două modele expresioniste a urmări
ă în evidență specificul și originalitatea acestei poetici și nicidecum să inducă sugestia u
mule expresioniste hibridizate, întrucat afilierea, conștientă sau inconștientă, a po
arabene la cele două modele nu poartă semnele epigonismului. Leonida Lari nu-și asu
tica expresionistă printr-o opțiune afișată, declarată, ci printr-o adeziune spirituală, cee
firmă afirmația lui Șt. Aug. Doinaș: „În manifestarea unor preferințe literare ne place c
se aseamănă cu noi înșine, confirmarea că facem parte din aceeași familie de spirite, fa
a ne descoperi pe noi în opera altuia” [3, p.134]. Ideea unei comuniuni spiritu
erminată de regăsirea individualității în alteritate, ne este invederată și de H. R. Jaus
diul *Pentru o hermeneutică literară*, unde găsim afirmația: „Conversaţia imaginară, p
iate distanţe de timp, nu se reia decât atunci când un autor ulterior recunoaşte într-u
erior un predecesor al său şi descoperă în el o întrebare pe care şi-a pus-o el însuşi şi ca
sează dincolo de răspunsurile de care dispune deja...” [apud 7, p.13].

Astfel, putem vorbi în cazul Leonidei Lari de un expresionism nativ și de unul
pție. Pe o linie poetică plecând de la Blaga, aceasta va cultiva stilul extatic și vizionar
cificele-i accente mitice și metafizice orientate spre transgresarea realului imedia
ziunea în spații ale primordialului. De Bacovia o apropie conștiința comună a lumi
trămare, nuanțată artistic prin grotesc, cu diferența fundamentală că lumea bacoviană e
psei de orice perspectivă, în timp ce lumii Leonidei Lari i se oferă șansa mântuirii
rvenția divinului.

Referințe bibliografice

Bloom, H. (2008): *Anxietatea influenței: o teorie a poeziei*. Traducere și note de Rareș Moldovan, Editura Paralela 45, Pitești.
Crohmălniceanu, O. (1971): *Literatura română și expresionismul,* Editura Eminescu, București.
Doinaș, Șt. Aug. (1996): *Eseuri*, Editura Eminescu, București.
Doinaș, Șt. Aug. (1972): *Poezie și modă poetică*, Editura Eminescu, București.
Doinaș, Șt. Aug. (1980): *Lectura poeziei*, Cartea Românească, București.
Langa, A. (2001): *Expresionismul în poezia română: de la Lucian Blaga la Leonard Tuchilatu*, Prut Internațional, Chișinău.
Manolescu, N. (2008) : *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Paralela 45, Pitești.
Mincu, M. (1975): *Poezie și generație*, Editura Eminescu, București.
Moarcăs, G. (2011): *Disonanțe*, Editura Universității „Transilvania”, Brașov.

Secţiunea a VI-a:

LUCIAN BLAGA ÎN TRADUCEREA STUDENŢILOR

Traduceri în limba engleză

ad POJOGA
iversitatea „Lucian Blaga" din Sibiu

Mureșan, *The Glass*

a fairy-like night. The moon is shaking yellow and round in the glass.
t my finger in the glass. Then I put my arm in the glass until it reaches the elbow.
n I put my arm in the glass until it reaches the shoulder.
vodka is cold as ice.

the bottom of the glass is a great stone floor.
re are also dead leaves and black roots.
re is also a wrecked rubber boot.
the bottom of the glass there is also a rusty oven.

t my head in the glass. The vodka is cold as ice!
en my eyes in the glass. In the glass I see well even without glasses.
y: all is joy and peace!

stone floor is white and pierced by red vines.
v I see the beast. Now I hear it purring slowly like a cat.
e its blue legs. I see its amazing tail coming out of the stone floor.

r the stone floor there is a clear spring. It murmurs crystallized over the stones.
und him, the grass is evergreen. Delicate flowers grow in the grass.

ldren as small as dolls swim in the spring. They swim with rapid movements.
y swim dressed in small, lively-colored gowns and shirts and pants.

y are the glass angels. The glass angels don't bite and don't harm anyone.

uld puke from pity. I could puke from sadness.
uld puke thinking I could swallow a glass angel.
uld puke thinking he would suddenly be very alone,
thinking that he'd cry all night inside me,
thinking he'd sing kindergarten songs inside me.
could sing in a weak voice . . . here comes, here comes the spring!

s joy and peace!

creature has a father-eye and a mother-eye.
he glass I see well even without glasses.
ad in the mother-eye: Child, when will you get your mind straight?
ad in the father-eye: Child, when will you get your mind straight?

glass is shrinking like an iron circle around my forehead.
y the head is still hitting the walls: one-two, one-two.
glass angel is crying out loud because of the pain.
glass angel is singing inside me in a weak voice:
e comes, here comes the spring!

s joy and peace!

n Es. Pop, *if i hadn't been forced to talk*

hadn't been forced to talk,
ould've never talked.
l i was six they didn't ask me
all was good, because i used to stay under talking
under an air-locked bell of cast iron.

ed to hide there a science
they forced me to lose when i became six.
ed to see the angel not in my sleep, but always,
road daylight,
en reality is undeniable.

so haven't forgiven them for the fact
they put me in school,
ere i had to talk,
later to try and be like
others, who were speaking
moving their hands and feet,
zling me with their liveliness.

n today i speak only with fear,
ause i'm still living there, under the bell,
talking makes me sick.
n't have anything human to say,

most unforgiving science from all sciences,
only one that could’ve made death bearable

and cars more indulgent.

Coman, *Me*

r being numb for a long time I find myself irresistible again.
ter my own mind with the speed of a young cheetah
with twice the speed of a young cheetah I run across the chamber.
fer myself incredible pleasure. I just feast upon the air: I’m happy.
n barely cope with myself (I recognize myself even when I’m dancing).
incredible cunningness I get close to my heart.
k to myself but I must be careful: only by praising myself enough
n get by from one day to the other.
truly an amazing being
n’t know what else to do: I find myself irresistible.
en the window and the earth rushes in the chamber like clear water.

udiu Komartin, *Only alone*

y alone I can adulate myself
urageously feel my body
a sack
of wet dirt
e by little I go deeper
er the skin
rew myself on the muscle I drill
ugh the tissues
t inside the thick fat that looks like clay
an Eskimo who’s excited
r the seal hunt
everything only for the quietness
his bad meat
’s scared of dying
which neither food nor sex
pain
hing is ever enough.

h incredible slyness I get near my heart.
lk to myself but I must be careful: only by excessively praising myself
n get through another day.
n truly an amazing being
on't know what else to do: I find myself irresistible.
pen the window and the earth rushes into the room like clear water.

rgiu URSUȚ
iversitatea „Lucian Blaga" Sibiu

lancholy

tray wind wipes its cold tears
windows. It's raining.
scure sadness overcomes me, but all
pain
I feel I do not feel it in me,
ny heart,
ny chest,
in the raindrops that flow.
d grafted on my being the imense world
h its autumn and its evening
ts like a wound/scar. (=cicatrice)
e clouds pass towards the montains
h their heavy udders.
d it's raining.
ems of the light - 1919)

e thoughts of a dead man

ould grab time by its hand to touch
rare puls of seconds.
onder what is now on earth?
e the same stars flowing in conveys above his forehead
from my hive
swarms of bees flying towards the forests?

ower them to me,

th has no flowers left.

thought and eternity are
e twins.
at world would struggle in the wawes of todays ?
en deafening noise makes me startle.
uld it be the hasty steps of my girlfriend
s she dead as well
hundred and thousands of years?
uld it be her small and garrulous steps,
on earth perhaps it is autumn
some ripe fruits fall heavy and juicy
my grave,
en from a tree which grew in me?
e steps of the prophet - 1921)

position

ve live in the same house, in neighbouring cells
you did not come by my place,
ould not ever make the jump
consolation. And I would think that we live
very far away from each other.
ve live in the same city separated
a few gardens and a hum of the valey,
you did not come by my place
h your laughter and your aura,
ould be entrusted that there is no remoteness
ger and more awful.
e today that the entire enamel has fallen off the butterflies,
r since you namely did not come by my place.
what assessement!
ingle thought conforts me:
live in one and the same world. Therefore
are not that far away

Traduceri în limba rusă

zabete STRAZDINA
tic International Academy (Riga, Latvia)

ланхолия

инокий воздух вытирает свои холодные слезы о витрины,
ет дождь.
е затмевающая печаль окутывает меня с ног до головы, но боль,
торую я ощущаю,
ходится не внутри меня,
в моем сердце,
в моей груди,
капельках дождя, что падают вниз.
перебравшись ко мне в душу, безграничный мир
есте с его осенью и вечером,
ичиняет мне боль словно рана.
встречу к горам несутся полные слез облака,
ет дождь.

уде тоски

ение наше – мучные сита,
емя проходит –
олосах белая пыль.
дуги по-прежнему ловят огонь:
ждем. Мы дожидаемся
го самого часа,
обы в Зеленом Королевстве
делиться раем, освещенным солнцем.
по-прежнему:
забытые, деревянные блесна
путанице долгих дней.
– свидетели выжигания
вого света.

шебная заря

о – то, каким оно было, то, каким оно будет всегда.
жду, держа свой пламенный цветок в руке.
евожа мои сильно затянутые недели,
на мощно поднимается вверх.
илетрясение качает полуночную сферу,
ространстве – реки, тени, башни.
щенная звезда литургически раздевает страну.
и на свету столь хрупкая гора!
кьи города рушатся в глазах детей
к старый шелк.
оль свята же причина,
сь к уху звук!

Traduceri în limba letonă

dara PASTARE
tic International Academy (Riga, Latvia)

lanholija

entuļš vējš slauka asaras no logiem,

t.

zināmas skumjas ieskauj mani, bet sāpes,

s pilda mani,

tās nelaižu sevī,

nā sirdī,

nās krūtīs,

gan lietus lāsēs, kas pil.

ir ierakstīta manī, šī bezgalīgā pasaule,

rudeņiem un vakariem,

s sāp kā brūce.

agnēji mākoņi slīd uz kalniem/kalnup,

t.

u tiesā

usu nomods: snieg.

iks plūst cauri,

ta sarma mūsu matos.

ravīksnes uzliesmo,

s gaidām. Mēs sagaidām

entuļnieku stundu,

dalītos zaļajā karalistē,

ules pielietās debesīs.

s joprojām esam,

ka karotes, kas aizmirstas,

ā garo dienu putrā.

s esam jaunās,

eldējošās gaismas viesi

u tiesā,

besu kaimiņi.

s gaidām, lai notvertu atspīdumus,

uri zelta kolonnām,

uns laikmetā,

s tā ir bijis un tā būs vienmēr,

gaidu ar ugunspuķi savās plaukstās,

raucējot manas pārspīlētās nedēļas,

aust jauns mēness.

mestrīce satricina pusnakts sfēras.

smosā – upes, ēnas, torņus, nagus.

a zvaigzne dievišķi atklāj valsti.

ismā redzams, cik trausls ir kalns!

evu pilsētas sagrūst bērnu acīs,

vecs zīds.

k tas ir svēts rituāls,

s skan manā ausī!

Traduceri în limba poloneză

tyna CICHOŃSKA

lancholia (Melancolie)

ąkany wiatr ściera zimne łzy z okien. Pada.
chodzą mnie niewyraźne smutki, ale całego
u,
ry czuję, nie czuję go we mnie,
ercu,
piersi,
z w kroplach deszczu, które płyną
czepionym na moim bycie cały świat
sienią i z jego wieczorem
i mnie jak rana.
ez góry przesuwają się chmury z pełnymi wymionami.
ada.

ematy światła (Poemele luminii – 1919)

śli umarłego (Gândurile unui mort)

iąłbym do ręki czas, aby obmacać
dki puls chwil.
by było teraz na ziemi?
y już płyną te same gwiazdy w kluczach po jego czole
moich uli
latają pszczoły do lasów?

serce, jesteś spokojne teraz!
żo minęło
kąd odbijałeś w mojej krępej piersi
we słońce każdego ranka
go stare cierpienie we wszystkich zmierzchach.
en dzień

setek i tysięcy lat? Bądźcie jej kroki małe i gadatliwe
może na ziemi jest jesień i spadają ciężkie, dojrzałe, soczyste owoce
grób, oderwane od drzewa, które rosło we mnie?

ki proroka (Paşii profetului – 1921)

ady (Orândurile)

eli żylibyśmy w tym samym domu, w sąsiednich celach, nie odwiedzałabyś już mnie,
głbym zrobić kiedyś salta w pocieszenie. I sądziłbym, że żyjemy daleko, bardzo dalek
no od drugiego.

eli żylibyśmy w tym samym grodzie, rozdzieleni przez kilka ogrodów i przez szmer fal
odwiedziłabyś już mnie ze swoim śmiechem i twoimi światłami, byłbym przekonany,
egłość nie jest taka straszliwa i taka duża. Dzisiaj widzę, że od motyli odpadła emalia
ąd już mnie nie odwiedzasz. Pieści mnie samotna myśl:
emy na jednym i tym samym świecie.

emy na jednym i tym samym świecie.
następstwie czego nie jesteśmy tak daleko jedno od drugiego!
za myśl z gorzkim tchnieniem
dy rok stracił całą swoją emalię.

słyszy jednorożec (Ce aude unicornul – [1957 – 1959])

udiu Komartin, *Tylko w samotności (Numai în singurătate)*

ko w samotności mogę schlebiać sobie dotykał śmiało ciała
worka pełnego mokrej ziemi powoli zagłębiam się pod skórę przykręcam do mięśni
rcę w tkankach w tłustym tłuszczu jak w glinie podobnie jak podekscytowany Eskimo
polowaniu na foki i wszystko tylko dla spokoju tego mięsa
go i przerażonego śmiercią
którego ani pożywienie ani seks
ból

upiając mnie swoim życiem.   nawet dzisiaj mówię tylko z przerażaniem, ponieważ ca
s mieszkam pod dzwonem,
 mówienie mnie krzywdzi.   nie mam nic do powiedzenia w ludzkiej mowie, w której
zystko jest przypadkiem i hałasem.   udaję jednak specjalnie zręcznego gdy mówię, a n
vnątrz słyszy się dźwięki prawie ludzkie, ale w gardzieli jest ryk ignorancki i
kształtny, który nie ma nic wspólnego z mówieniem. gorzej jednak, że moja umiejętno
czenia odeszła i odszedł anioł, który czuwał   u mego wezgłowia do szóstego roku życi
zedł i człowiek, który mógłby być innym człowiekiem,

cząc w taki sposób, że na koniec wielu lat milczenia, mógł odsłonić jedną z najbardzie
miłościwych nauk,
yną, która mogłaby uczyć śmierć bardziej znośną
aszyny bardziej pobłażliwymi.

n Coman, *Ja (Eu)*

długim odrętwieniu znajduję się, lecz nieodparcie. przenikając się w swoim rozumie z
bkością młodego geparda i z podwójną szybkością młodego geparda biegnę przez pokó
larowuję sobie szczególną przyjemność. po prostu ciąg powietrza: cieszę się. dopiero
gę stawić czoła (rozpoznaję siebie nawet kiedy tańczę). z niezrównaną przebiegłością
ieram obok mego serca. mówię sobie, ale muszę uważać: tylko chwaląc się nadmiernie
echodzę z dnia na dzień.
em prawdziwie zdumiewającą istotą. już nie wiem, co mam robić: znajduję się
odparcie.
vieram okno i ziemia wdziera się jak czysta woda do pokoju.

 Mureșan, *Kieliszek (Paharul)*

t baśniowa noc. Księżyc drży żółty i okrągły jak kieliszek.
kładam palec do kieliszka. Potem wkładam do kieliszka rękę aż do łokcia.
em wkładam do kieliszka rękę aż do barku.
odka jest zimna jak lód.

ok kamiennej płyty płynie strumyczek. Szemrze krystaliczni nad kamykami.
koło niego trawa jest wiecznie zielona. W trawie rosną delikatne kwiaty.

strumyczku pływają małe jak lalka dzieci. Pływają ruchami zdumiewająco szybkimi.
wają ubrane w sukienki i koszulki oraz spodenki, w wesołych barwach.

aniołkami z kieliszków. Aniołki z kieliszków nie gryzą i nie krzywdzą nikogo.

m ochotę zwymiotować z litości. Mam ochotę zwymiotować ze smutku. Mam ochotę
ymiotować, kiedy pomyślę, że mógłbym połknąć aniołka z kieliszka.
m ochotę płakać na myśl, że on byłby nagle bardzo samotny,
kać na myśl, że on całą noc zanosiłby się we mnie płaczem, płakać na myśl, że on mógł
mnie śpiewać przedszkolne piosenki.
głby śpiewać we mnie cieniutkim głosikiem nadchodzi, nadchodzi wiosna!

azurami wbitymi w plecy bestii, schodzę na dno kieliszka.
tam kamienna płyta z czerwonymi żyłkami. Teraz leżę wyciągnięty na kamiennej płyc
zerwonymi żyłkami.

eko, w kieliszku szczeka pies. Jest jesień. Jest dzień zaćmienia.
rągły, żółty księżyc drży w kieliszku.
ez czerep butelki, przydymiony od świeczki, widzę jak czarne muszysko przechodzi prz
nik.
azurami wbitymi w plecy bestii, wyciągam jej łeb spod kamienia. Straszliwe jej plecy
ą się jak pociąg wśród gór.
urami ciągnę lokomotywę bestii spod kamiennej płyty.

iołki z kieliszka łapią się za rączki i grzecznie tańczą w kółku.
iołki z kieliszka tańczą i śpiewają wkoło nas.
zystko jest snem i harmonią.

stia ma oko mamy i oko taty. W kieliszku widzę dobrze bez okularów. Czytam w oku
my: Dziecko, kiedy pójdziesz po rozum do głowy?
ytam w oku taty: Dziecko, kiedy pójdziesz po rozum do głowy?

eliszek zaciska się jak żelazna obręcz wkoło mojego czoła.
ko głowa uderza w ściany: raz-dwa, raz-dwa.

na GARTYCH

n Coman, *Ja*

dłuższym odrętwieniu ponownie uważam się za niepokonanego
gam do swojego umysłu z prędkością młodego geparda
podwójną prędkością młody biegam po izbie.
larowuję siebie osobliwą przyjemnością.
prostu, wdycham powietrze: jestem radosny.
wo co jestem w stanie stawić czoła samemu sobie
zpoznaję siebie nawet gdy tańczę).
rzebiegłością bez porównania docieram w pobliża swojego serca
wię do siebie, lecz muszę zachować ostrożność:
ko poprzez nadmierne wychwalanie siebie
ekroczę z jednego dnia na drugi.
rawdę jestem zdumiewającą istotą.
nie wiem, co zrobić: uważam się za niepokonanego.
vieram okno i ziemia wdziera się niczym woda,
stalicznie do izby.

udiu Komartin, *Tylko w samotności*

ko w samotności mogę sobie schlebiać
ważnie dotykam swoje ciało
zym worek
pełniony namokniętą ziemią
k po kroku zagłębiam się
l skórę.
ręcam się w mięśnie
iercam się
kanki
ępuję w tłuszcz tęgi jak glina
jak Eskimos wywyższony
polowaniu na foki
szystko to wyłącznie dla spokoju
o ciała
iuszonego i przerażonego śmiercią

z w spływających kroplach deszczu.
szczepiony na mojej istocie bezkresny świat
swoją jesienią i ze zmrokiem swoim
i mnie niczym rana.
stronę gór płyną chmury z nabrzmiałymi wymionami.
ada.

cian Blaga, *Przemyślenia umarłego*

wyciłbym czas za rękę, aby dotknąć
ki puls chwil.
teraz będzie na ziemi?
v spadają jeszcze te same gwiazdy w kluczach nad jej czołem,
y z moich uli
ą jeszcze roje pszczół w stronę lasów?

serce, jesteś teraz spokojne!
v wiele minęło
czasu gdy odbijałaś w mej drobnej piersi
ve słońce o każdym poranku
dwieczne cierpienie o każdym zmierzchu?
eń?
noże wieki?

eń tylko nade mną jest światło.
viaty z mlekiem matki uciskają moją glinę.
ybym mógł
ciągnąłbym swoją dłoń i zrobiłbym z nich bukiet
je nosić przy sobie
z
że ziemia nie ma już kwiatów.

ja myśl i wieczność
lobne są jak bliźnięta.
i świat będzie się piętrzył w falach dnia?
ęsto głuchy zgiełk sprawia, że dygoczę.
v to żwawe kroki mojej ukochanej,
i ona nie żyje

ciechę. I myślałbym, że żyjemy
eko, bardzo daleko od siebie.

ybyśmy żyli w tych samych grodach, oddzieleni
koma ogrodami i szmerem fal
e zajrzałabyś do mnie już więcej,
woim uśmiechem i twoim blaskiem,
bym przekonany, że nie istnieje inne
szniejsze oddalenie.

ś widzę, że z motyli opadła cała wielobarwność!
czasu gdy właśnie do mnie
więcej nie zajrzałaś. Ach, co za los!
iesza mnie jedyna myśl:
emy na jednym i tym samym świecie.

emy na jednym i tym samym świecie. Przez to
jesteśmy tak bardzo
siebie oddaleni!

za myśl z gorzkim tchnieniem
dy rok stracił swoją całą wielobarwność!

Mureşan, *Szklanka*

baśniowa noc. Złocisty i okrągły księżyc drży w szklance.
ładam palec do szklanki. Następnie wkładam do szklanki dłoń
na wysokość łokcia. Potem wkładam do szklanki dłoń na wysokość ramienia.
dka jest zimna jak lód.

dnie szklanki znajduje się duża kamienna płyta.
też obumarłe liście i poczerniałe korzenie.
t i dziurawy but.
dnie szklanki jest też zardzewiały piec.

ładam głowę do szklanki. Wódka jest zimna jak lód!
szklance otwieram oczy. W szklance widzę dobrze

ane w sukieneczki i koszulki i spodenki w żywe kolory.

szklane aniołki. Szklane aniołki nie gryzą i nie robią nikomu krzywdy.

ce mi się rzygać z żalu. Chce mi się rzygać ze smutku.
ce mi się rzygać gdy pomyślę, że mógłbym połknąć szklanego aniołka.
ce mi się płakać na myśl, że byłby on, nagle, bardzo samotny,
myśl, że szlochałby całą noc we mnie
myśl, że śpiewałby we mnie przedszkolne piosenki.
mógłby śpiewać cieniutkim głosem wiosna, idzie wiosna!

aznokciami wbitymi w plecy bestii, schodzę na dno szklanki.
n jest kamienna płyta z czerwonymi żyłkami.
az leżę na kamiennej płycie z czerwonymi żyłkami.

ddali, w szklance szczeka pies. To jesień. To zaćmienie!
cisty i okrągły księżyc drży w szklance.
ez szklaną skorupkę okopconą świeczką, widzę dużą muchę przelatującą nad lampą.

aznokciami wbitymi w plecy bestii, wyciągam jej głowę spod kamienia.
straszne plecy wiją się jak pociąg pośród gór.
od kamiennej płyty ciągnę paznokciami lokomotywę bestii.

tlane aniołki chwytają się za rączki i tańczą grzecznie w kółku.
tlane aniołki tańczą i śpiewają wokół nas.
zystko jest snem i harmonią!

stia ma oko mamy i oko taty.
szklance widzę dobrze nawet bez okularów.
czytuję z oka mamy: ech, dziecko, kiedy pójdziesz po rozum do głowy?
zytuję z oka taty: ech, dziecko, kiedy pójdziesz po rozum do głowy?

tlanka zacieśnia się jak żelazne koło wokół mojego czoła.
ko moja głowa odbija się od ścian: raz-dwa, raz-dwa.
tlany aniołek, z cierpienia, szlocha.
tlany aniołek śpiewa we mnie cieniutkim głosem:
osna, idzie wiosna!

utraty której zmusili mnie, w wieku sześciu lat,
widziałem anioła we śnie, lecz na jawie,
eń w zenicie,
dy rzeczywistość jest niezaprzeczalna.

wybaczyłem im nigdy tego,
posłali mnie do szkoły,
której byłem zmuszany rozmawiać ,
otem starać się upodobnić się do innych,
rzy mówili od świtu
ymachiwali rękami i nogami,
upiając mnie swoim życiem.

z do dziś mówię z przerażeniem
wciąż tam mieszkam, pod dzwonem,
ówienie wyrządza mi krzywdę.
e mam nic do powiedzenia w ludzkim mówieniu,
którym wszystko stanowi przypadek i wrzawę.

nak całkiem umiejętnie udaję,
mówię, a na zewnątrz słychać
wie ludzkie dźwięki,
z gardło przenika analfabetyczne i bezkształtne wycie
mające nic wspólnego z rozmówcą.

o gorsza umiejętność mojego milczenia zniknęła,
knął też anioł czuwający, aż do szóstego roku życia,
nego wezgłowia,
knął też człowiek, który mógł być innym człowiekiem

cząc tak samo
u schyłku wielu lat milczenia
ch się rozwija
bardziej niewybaczalna umiejętność ze wszystkich,
yna, która mogłaby uczynić śmierć bardziej znośną
aszyny bardziej wyrozumiałe.

Traduceri în limba franceză

roline PELLETIER
iversité Sorbonne Nouvelle – Paris 3

lancolie

vent solitaire sèche les larmes froides - aux fenêtres. Il pleut.
s tristesses indéfinies me parviennent, - mais toute la douleur
je ressens, je ne la ressens ni en moi, ni en mon cœur, ni en ma poitrine, mais dans les
ttes de pluie qui coulent. Et greffé sur mon être, l'immense monde, avec son automne et
t,
fait souffrir comme une blessure.
col des montagnes, - traversent des nuages aux pis gonflés.
l pleut.

rre VIGNERON
iversité Sorbonne Nouvelle – Paris 3

pensées d'un mort

saisirais le temps par la main pour palper
pouls en ses moments rares.
e reste-t-il maintenant sur terre ?
-ce que coulent les mêmes étoiles sur son front, en nuées
de ma ruche
ent les essaims d'abeilles vers les fôrets ?

, âme, tu es sereine maintenant !
ngtemps a-t-il passé
puis que s'est reflété dans ma basse poitrine,
soleil nouveau chaque matin,
une souffrance ancienne, à chaque crépuscule ?
jour ?
peut-être une éternité ?

ulement un peu au-dessus de moi s'épanouit une lumière.
s fleurs aux des seins de lait appuyent sur mon argile
e pouvais,
endrais la main et que je les serrerais dans ma poignée
ur les abaisser à moi,
is,
erre, peut-être n'a plus de fleurs.

pensée et l'éternité sont semblables
mme des jumeaux.
elles foule se démenera dans les flots d'une journée ?
uvent un bruit sourd me fait tressaillir
e ce soit les pas vifs de mon amour,
est-elle morte, elle aussi,
uis cent et mille années ?
e ce soit ses petits pas bruyants,
peut-être que sur la terre c'est l'automne

uline ROTH
iversité Sorbonne Nouvelle – Paris 3

lancolie

vent lointain essuie ses larmes glacées sur les fenêtres.
leut.
e peine confuse m'envahit, or toute la douleur apportée,
e la ressens pas en moi,
dans mon cœur,
dans ma poitrine,
is dans les gouttes de pluie ruisselantes.
'immense monde gréffé à mon être
c ses soirs d'automne
blessent telle une plaie.
s les montagnes se dirigent les nuages aux pis débordants.
l pleut.

phie CHVABO
iversité Sorbonne Nouvelle- Paris 3

lancolie

vent fugace essuie ses larmes glaciales sur les vitres. Il pleut.
s tristesses insolubles me viennent, mais toute la douleur
je ressent ne se ressent pas en moi,
en mon cœur,
en ma poitrine,
is dans les gouttes de pluie qui coulent.
greffé sur mon être l'immense monde
c l''automne et son crépuscule
fait souffrir comme une plaie.
rs les montagnes passent des nuages aux pis pleins.
l pleut.

minita Daniela VERDES
iversité Sorbonne Nouvelle - Paris 3

dre!

nous vivions scellés dans des pièces voisines, sous le même toit
que tu ne passais plus chez moi,
e pourrais jamais faire le saut
s la consolation. Et je croirais que l'on vit
ignés, très éloignés l'un de l'autre.

nous vivions dans la même bourgade, séparés
 quelques jardins et un murmure de vallée,
que tu ne passais plus chez moi
c ton rire et ton éclat
erais persuadé de la distance
plus terrible et immense.

jourd'hui je vois tomber des papillons qui ont perdu toutes leurs couleurs,
puis que volontairement chez moi
n'es plus passée. Quel jugement!
apaise un seul sentiment :
 nous vivons dans un seul et même monde.

e nous vivons dans un seul et même monde. Ainsi
us ne sommes pas si loin
n de l'autre !
elles pensées d'amères brises
and l'année a perdu tout son vernis.

Traduceri în limba japoneză

dreea Mihaela STANCU
iversitatea Bucureşti

ndurile unui mort

mână-aş prinde timpul ca să pipăi
sul rar de clipe.
o fi acuma pe pământ?
 curg aceleaşi stele peste fruntea lui în stoluri
in stupii mei
 zboară roiuri de albine spre păduri?
 inimă, eşti liniştită-acum!
lt a trecut
când îmi resfrângeai în pieptul scund
soare nou în fiecare dimineaţă
 suferinţă veche-n orişice amurg?
i?
 poate veacuri?
stânjen doar deasupra mea-i lumină.
ri cu sâni de lapte îmi apasă lutul.
pot
mi-aş întinde mîna şi le-aş strânge-ntr-un mănunchi
e cobor la mine,

mântul poate nu mai are flori.
ndul meu şi veşnicia seamănă
nişte gemeni.
lume se va zbate azi în valurile zilei?
es un zgomot surd mă face să tresar.
fie paşii sprinteni ai iubitei mele,
e moartă şi ea
ute şi de mii de ani?

死んだ僕の思い

瞬刻の弱い鼓動を
感じられるように時の手を掴みたい。
この瞬間、浮世はどうなったのかい。
知っていた星が今でも群で浮世の額の上
僕の蜂の巣から
蜂の群が今でも森へ飛んでいるのかい。
こころよ、今落ち着いているんだな。
小さい胸に
毎朝新しい太陽、
毎日の夕暮れに古い苦しみを映していて
長い時間が経ったかい。
一日かい。
それとも数世紀かい。
光が僕の上の土で一間だけ射している。
母親の胸のような花が僕の粘土を押し付
できれば、
手を伸ばして、花束を作って、
それを自分に下ろしたい、
しかし、
浮世には花がもう無いかもしれない。
僕の思いと永遠が双子のように
似ている。
今日はどんな人が生活の波と格闘してい
あるくぐもった音によく驚愕させられる
それは彼女の器用な足音なのかい、
それとも彼女も数百年または数千年前
死んだのかい。

Melancolie

vânt răzleţ îşi şterge lacrimile reci
geamuri. Plouă.
steţi nedesluşite-mi vin, dar toată
erea
o simt n-o simt în mine,
nimă,
iept,
picurii de ploaie care curg.
ltoită pe fiinţa mea imensa lume
oamna şi cu seara ei
doare ca o rană.
e munţi trec nori cu ugerele pline.
plouă.

もの悲しさ

散発的な風の冷たい涙が
窓ガラスに零れる。雨が降っている。
曖昧な悲しみに沈んでいるが、この全ての
自分の中で感じる悲しみを
自分の中、
こころ、
胸で感じなくて、
降っている雨の滴で感じることができる。
自分の存在に頼る重い浮世と
それの秋と夜が
傷のように痛む。
割れるように重い雲が山に向かっている。
そして、雨が降っている。

Traduceri în limba spaniolă

turo SANCHEZ
ole Normale Supérieure de Lyon

n Coman, *Yo*

pués de un longo atontamiento me encuentro irresistible de nuevo
ro en mi propia mente como un guepardo joven
on el doble de la velocidad del guepardo joven corro por la cámara.
doy placer increíble. simplemente bebo el aire: estoy feliz.
nas puedo resistirme (me reconozco incluso cuando estoy bailando).
increíble malicia llego cerca de mi corazón.
estoy hablando pero tengo que tener cuidado: solo alabándome excesivamente
an los días
oy verdaderamente un siendo asombroso.
sé qué hacer más: me encuentro irresistible.
o la ventana y la tierra, como agua clara, sale a borbotones dentro la cámara

ad POJOGA
iversitatea „Lucian Blaga” din Sibiu

udiu Komartin, *Solo en la soledad*

o en la soledad me puedo adular
entemente toco mi cuerpo entrego
no un saco
o de tierra húmeda
o a poco voy más profundo
tro del piel
atornillo en el musculo taladro
tro de los tejidos
ro en la grasa que se parece luto
no un esquimal emocionado
pués dela caza de focas
do por la tranquilidad
esta carne
a y con miedo a la muerte
a cual ni la comida ni el sexo
l dolor
a es nunca suficiente

Traduceri în limba italiană

mona Mihaela HRISTEA
iversitatea „Lucian Blaga” din Sibiu

linconia

vento errante si asciuga le lacrime frede

e finestre. Piove.
ghe tristezze mi arrivano, ma tutto il dolore
sento, non lo sento dentro me
cuore,
petto,
nelle gocce di pioggia che scorrono
nestato sul mio essere l’immenso mondo
il suo autunno e la sua sera
fa male come una ferita

rso le montagne passano le nuvole con le mamelle piene
iove.

oemi della luce, 1919)
ensieri di un morto

nderei per mano il tempo per palpare
aro pulso dei momenti
e starà succedendo adesso sulla terra?
orrono ancora le stesse stelle sulla sua fronte in stormi?
alle mie arnie
ano ancora sciami di api verso i boschi?

cuore, sei tranquillo adesso!
assato tanto
quando mi riflettevi nel petto basso
sole nuovo in ogni mattina
na sofferenza in ogni tramonto?
giorno?

esso un rumore chiasso mi fa sussultare
e siano i passi della mia cara
orse anche ella e morta
cento e da mille anni?
siano i suoi piccoli e rumorosi passi
orse sulla terra è l'autunno
lei frutti maturi cadono mostosi e pesanti
a tomba
ccati da un albero, che e cresciuto di me stesso.
assi del profeta – 1921)

dine

vivremmo nella stessa casa, in celle vicine

on passeresti più da me
non potrei fare mai il salto
la consolazione. E crederei che viviamo

ntano, molto lontano, uno dal altro.
vivremmo nella stessa città, separati
alcuni giardini e da un fremito di valle
on passeresti più da me
il tuo soriso e con le tue luci,
ei convinto che nessuna lontananza
è più tremenda e più grande.

gi vedo che dalle farfale e caduto tutto lo smalto,
quando tu da me-cioé

hai mai passato. O, questa ordine!

consola un solo pensiero:
iamo nell' unico e stesso mondo

viamo nell' unico e stesso mondo. Quindi
siamo così lontani
dal altro!
e pensiero con brezze amare

ndo l'anno si e perso tutto lo smalto.
he ode il liocorno [1957-1959])

fondo del bicchiere c’è ancora una stufa arrugginita.

metto la testa nel bicchiere. La vodka è fredda come il ghiaccio!
ro gli occhi nel bicchiere. Nel bicchiere vedo bene anche senza gli occhiali.
o: tutto è sogno e armonia!

lastra di pietra è bianca con venature rosse.
vedo il mostro. Ora lo sento come fa le fussa lentamente come un gatto.
do i suoi piedi blu. Vedo la sua coda terribile, uscendo di sotto la lastra di pietra.

ino alla lastra di pietra scorre una limpida sorgente. Lui sussurra cristallino sui ciottoli.
orno a lui l’erba è sempre verde/ Nell’ erba crescono dei fiori delicati.

piccolo sorgente nuotano dei bambini piccoli come delle bambole.
i nuotano vestiti nei abiti e camicette e pantaloncini di colori vivaci.

no gli angioletti di bicchiere. Gli angioletti di bicchiere non mordono e non fanno del ma
essuno.

viene da vomitare dalla misericordia. Mi viene da vomitare dalla tristezza
viene da vomitare pensando che potrei ingoiare un angioletto di bicchiere.
viene da piangere al pensiero che lui sarebbe, improvvisamente, molto solo,
piangere al pensiero che lui piangerebbe per tutta la notte con singhiozzi in me,
piangere al pensiero che lui potrebbe cantare dentro me delle canzoni dal giardinetto.
potrebbe cantare con la voce sottile: arriva, arriva la primavera!
le unghie infisse nella schiena del mostro, scendo verso il fondo del bicchiere
c’è una lastra di pietra con venature rosse.
sto esteso sulla lastra di pietra con venature rosse.

ntano, nel bicchiere, abbaia un cane. E ’ autunno. E’l giorno dell’eclisse.
luna rotonda e gialla trema nel bicchiere.
raverso un coccio, affumicato con la candela, vedo una mosca nera che passa sopra la
npadina.
n le unghie infisse nella schiena del mostro, gli tiro la testa sotto la pietra.
sua schena terribile va in serpentine come un treno attraverso le montagne.
n le unghie tiro la locomotiva del mostro al dissoto della lastra di pietra.

angioletti di bicchiere si prendono per le manini e danzzano tranquilli nel cerchio.

riva, arriva la primavera!
to è sogno e armonia.

n Es. Pop, *se non sarei stato costretto a parlare*

non sarei stato costretto a parlare,
 avrei parlato mai.
o a sei anni non me l'hanno chiesto
era bene, perché stavo sotto il discorso
ne sotto una campana di ferro perfettamente ermetica.

condevo là una scienza
, a sei anni, mi hanno costretto a perderla
evo l'angelo no nel sogno, ma in realtà
pieno giorno,
ando la realtà è innegabile.

 li ho mai perdonati neanche per il fatto
darmi a scuola
re o dovuto parlare,
iù tardi fare dei sforzi per assomigliarmi
i altri, che parlavano in fretta
gitavano le mani e i piedi,
alodirmi con la loro vita.

he oggi parlo solo con paura,
ché vivo ancora là, sotto la campana,
 discorso mi fa male.
n ho nulla da dire con parole umane
re tutto è hasardo e chiasso.

ccio finta ma con una certa abilità
parlare, e fuori si sentono
 suoni quasi umani,
 nella gola c'è un ruggito analfabeta e informe,
 non ha da fare con il discorso.
eggio è che il sapere del mio silenzio si è perso,

oo un lungo torpore mi trovo di nuovo iresistibile.
ro nella mia mente con la velocità di un ghepardo giovane
on la doppia velocità del ghepardo coro attraverso la stanza.
offro un gran piacere. semplicemente respiro l'aria: sono contento.
esco a malapena di affrontarmi (mi riconosco addirittura quando ballo)
astuzia inegualabile arrivo accanto al mio cuore
parlo da solo ma devo stare attento: solo lodandomi eccessivamente
so di un giorno all'altro.
o veramente una creatura straordinaria.
so più che fare: mi trovo irresistibile.
o la finestra e la terra irrompe nella stanza come un' aqua limpida.

udiu Komartin, *Solo nella solitudine*

o nella solitudine mi posso adulare
sto toccando con audacia il corpo
ne tocchi un sacco
no di terra umida
no piano mi affondo
to la pelle
avvito nei muscoli foro
tesuti
ro nel grasso grosso come l'argilla
nile a un eschimese esaltato
oo la caccia alle foche
tto solamente per la tranquilita
uesta carne
iva e teribile come la morte
quale né cibo né sesso
dolore
nte non è mai abbastanza.

Traduceri în limba hindi

shvir SINGH
iversitatea New Dehli

ala (Dogoare)

npoorna dhara krishibhoomi hain gehun ki
hain kaanaun mein tiddaun ka sangeet

li anaaz ke daane ko rakhti hain sameep hriday ke
e ho koi navjaat nikat maa ke vaksh ke
nay aalasya se poorna kshanaun ko gujaarta hain
ganje ke phoolaun ke madhya angdayeenan leta hain

r kaanaun mai tiddaun ka sangeet hota hai

oan (Vara)

or kshitiz par mook chapla
jab jeevan ke liye roodan karti hain
tab yeh kisi angviheein jaalika
sangarsh prateet hoti hain

zoo JAIN
iversitatea New Dehli

maskar (Dogoare)

hvi par ab koi phool nahe ug sakta. Meri soch aur antaratma judwa behno ki tarah ho ga
n. Kya duniya mei aaj din Ki lehro mein sangarsh hoga? Yeh Baat aksar mujhe bohot
bti hain. Yeh meri premika ke tez Kadam hain ya veh mar gayi hain saikdo hazaro saalo
le. Veh chote kadam aur uske sath baate aur patjhad mein vo rasdaar phalo ka girna, bh
se alag ho Jana aur kabr pe girna

render SINGH
iversitatea New Dehli

summer (Vară)

bhi duur kshitij par bin awaaj bijli chamki,
nya antraal main bijli ke akaashi ladiyaan aise phail rahi thi, jaise kisi makdi ke pair uss
g ho rae hon,
rmi, tadak aur prakash
ori dhra jaise paat gayi ho,
nhoon ke kheton aur tiddon ki goonj se, dhoop mai aisa lag rha hon jaise maano genhoo
baaliyon ne apne hirday mai beejo ko, bachhon ki treh pakad rakha ho
r unke ooghne par unhe thapkiyan dete hue hilte dulte hon,
se unke kaan mai lori sunate hon.

man CHAUHAN
iversitatea New Dehli

rmi (Vara)

tij Par Dur Ek Prakash Ki Rekha,
Har Samay Machalti Hai Zindagi Ke Liye,
e Ki Vo Lambe Makdi Ke Per Jo Mejban Sareer Se Cheen liye ho.

nan SAHAAB
iversitatea New Dehli

rmi (Vara)

r kahi kisi shitiz pr chamakti hui roshni jese kisi lambe samay ki alochna ko darshata ho
in makdi ki tarah apne jivan ko felaye hue hum fir bhi aasah ki kiran ka intzar karte h.

m RANA
iversitatea New Dehli

goare

-Or yaha tiddho ka gungunata swar.

kho ek geet ho jata.

nisha BHATT
iversitatea New Dehli

rmi (Vara)

r bhut dur shitiz main, janha Dharti or Gagan milte hai , wanha ek prakaash ki rekha hai
ine dekha hai..
an ke liye rota rha sda aaj bhi or tb bhi jaise jivan ho ek makkadjaal.
me se mujhe khincha gya nikala gya baar baar, pr phir bhi isse juda rha main sda har baa

onu BHARTI
iversitatea New Dehli

ra

aap smulse paihanane
r se lambe pair ki makadi
araha jhakjhor
aap kaanch ke bina tej chetig par bijli daalo.........

Secţiunea a VII-a:

CREAŢIE LITERARĂ

David MEZA

Universidad Nacional Autónoma de México

El sueño de Visnu, El Gaviero Ediciones

Capítulo I
Rebeca (o en la boca de la simetría)

vida. Mi vida no. Mi vida nunca. Mi vida nunca fue un pájaro sangrando estambre por s. Mi vida nunca llevó en el cráneo una corona de astillas. Mi vida nunca fue. Mi vida no erá mañana una mariposa apresada en las trenzas de una chica. Mi vida no fue ni tamp hoy un viejo corazón de madera. Nací el 24 de junio de un año que se rehusó a ser éste. re estaba borracho de níquel y envuelto en aluminio. Mi madre me dio el nombre de Rebe ne talló los ojos con arena. Mi madre me dio el nombre de Rebeca, y me talló los ojos na. Tengo miedo. El miedo usa una corona de estrellas. Hace 3 días soñé que mi padre peaba. Hace 2 días soñé que mi madre me cosía la boca. No me reconozco. Miro el espej uentro a un ángel deshojando el mundo. Tengo el terrible deseo de gritar mi nombre. Te becedario tatuado en los tobillos. Nací el 24 de junio de mil novecientos violeta. Nac pradera de tuercas y filósofos llorando rocas y esquirlas y teorías astrogramaticales enc una rosa. Mi vida nunca fue un pájaro con las entrañas llenas de estambre parado en uctura ósea de una estrella. No tengo recuerdos de mi casa. Pienso que soy un caballo nandíbula rota. Pienso que soy una niña que lleva por grillete las estrellas del mundo. Pie he venido renaciendo los últimos 24 años, y que he transformado mi horario escolar en centa de pétalos. Pienso que mi vida es un pajarito con el corazón de estambre y una cor huesos. Pero no es así. Mi vida no es un pájaro de estambre, ni violeta, ni rojo, ni verde ma, ni cieno, ni triste, ni roca, ni azulmente roca, ni estambremente roca. Mi vida es una n pie de mi obra. Y mi obra es un libro de geografía que se ha convertido en mariposa. Y riposa lleva polen y ríos sobre las alas. Nací el 24 de junio de ningún año. Soy una mu 500 golondrinas dentro. No tengo recuerdos de mi pueblo. Me estoy soñando. No te uerdos de mi infancia. Me estoy soñando. Mi vida nunca fue. He descubierto que la poe in cuadro que se pinta sin usar pinceles, una danza que se baila sin usar el cuerpo, un b se da sin usar los labios. He descubierto que la poesía es un juego en el cual está prohib uir las reglas; que es entender que tenemos el pecho lleno de musgo, de nieve, de agua ra y de semillas que florecen como soles; que la poesía es una parvada de golondri

A Israel Ala

Galopan los caballos neg
Y en su galopar tan de p
Me han dejado la sombra hecha jiro

Galopan los caballos, con sus crines espe
Y veloces, en un año que no
Son como la noche: músculo apocalíp
Y cerrado, soltándole a la ti
Un golpecito que la hiere: coz de estr
Derretida entre la som

Galopan los cabal
Ya lo he dicho, y al dec
Se me han roto los cabe
Y las ma

Mis cabellos quedarán en su gal
Y mis manos quedarán entre sus as

Beto

ribí universidad, pero quería escribir uni-verso. Escribí uni-verso y noté que los planeta
ían cubierto de pasto. En algún momento me volví una isla. Comprendo la métrica
samiento. Escribí uni-verso y las letras dejaron de llamarse estrellas. En algún mome
é en las escaleras por tener un soneto tatuado en la espalda. Escribí rima y en el últ
daño apareció un poeta volando la facultad como si fuese un papalote. Comprendo el
recto del gerundio y la modulación del espíritu ante un acantilado de comas. Escribí espí
que me habían transformado en una isla, y ante mí yacía la desconstitución académica.
ún momento alimenté a los pájaros con tildes y trocitos de palabras. Comprendo
portancia de la gramática, porque sin ella nuestras palabras serían viento y correríamo
go de también ser papalotes. Comprendo el estudio monográfico de 548 cosas que hacen
dedos raíces y de mi boca un ejercicio lingüístico. Escribí como un anciano, porque
ianos no creían en la perpetuidad de los impulsos. Comprendo tres veces mejor lo que se
ngora como poeta, que lo que yo, como humano. Escribí que los planetas se habían cubi

A las siguientes generaciones (Manifie

ero que la muerte de México sea hermosa

ero que su muerte sea un acto bello e inexplicable como los pájaros

ero que el pasado sea un hecho maravilloso que se forja en el futuro

ero que mi nombre sea la vida

ero que América se desdoble y se muestre como un acantilado de OVNIS

ero que mi sexo sea la vida

ero que la tradición literaria de las personas sea el movimiento de las cometas

ero que mi patria sea la vida

ero que los literatos suban de nuevo a los árboles y renombren cada noche las stelaciones del abecedario

ero que los poetas dejen de llamarse poetas y comiencen a llamarse sueños y que los ños comiencen a llamarse estrellas o luciérnagas o arroyos o triciclos

ero que la juventud sea una postura frente al mundo y no una postura frente a los años

ero que a la poesía se le confunda con la narrativa y a la narrativa con un tratado científ éste con un nuevo sistema planetario

ero que mi clase social sea la vida

ero que los poetas le tengan miedo a la inmortalidad y a la permanencia

ero ser llamado universitario no por estar en la universidad sino por estar en el uni-vers

ero que el poema se confunda con un tratado filosófico o un tratado político o un venad ido en la mitad del bosque

ero que la literatura universal sea llamada en el futuro la historia de la preliteratura

quiero que los poemas más hermosos de mi generación sean escritos en las paredes del tro

Capítulo II
Luis (o el principio de la singularidad)

mos al mar. Luis tendrá miedo de su golpe líquido y constante. El mar parecerá un ani nito y asustado. Estará en calma, y luego se romperá como el mármol. Nos hundirá los p arena con el rumor de sus olas. A mí me dará risa y correré por la playa. Luis comba él hasta la tarde. Le abrirá tres heridas con su espada. Luego saldrá cansado a tumbarse rena. Nos parecerá un buen lugar para vivir. Luis dirá que a este nivel las estrellas y ños tienen la misma altura. Aprenderemos la paciencia de sus plantas; el arrojo de sus pe oltura de su canto; y el coraje de sus aves cuando se enfrentan al mar por su alime nversaremos con el mar en el ocaso. Él preguntará por nuestros padres, y nosotros daremos callados.

padre se fue a la guerra con un poco de sal en la bolsa del saco. Yo quedé tirado sobre o de letras en alguna playa literaria. Sin ti, Gaby, jamás me hubiese levantado. Fuiste el que cantó sobre mi tumba. Tus cabellos tenían la punta manchada de tinta. Tus senos e botones blancos abriéndose bajo la luna. Sin ti la noche no sería tan noche como lo es ah ti la imagen sería tan solo un tejido que se engasta en el tiempo. El tiempo y sus caballos mines correrían por el mundo como en un accidente, la luz y su velocidad plausible harí mo si tú, mi ángel nórdico y penoso, no existieses. Yo salí del uni-verso como un mes lu toca el suelo, como una mariposa marina que conoce por vez primera el aire. Tú, Ga gaste transformando en ave todo aquello que tocabas. Llegaste como un colibrí que nace ejo. Mi padre se fue a la guerra. Usaba una corona de espinas negras, iba descalzo com nto. Sin ti, Gaby, mi vida sería como un poco de tinta sobre estas hojas, una violeta que n a mañana y muere por la noche, porque en la noche los años duran 9 segundos para el gaste, en fin, como una hoja desprendida del tiempo, que al caer nos envejece las manos

volverse agua. Mi mente es una ventisca de hielo que hace girar los copos graciosamente ielo. Muñecos de nieve, muñecos de nieve. El silencio (que también es un muñeco de niev nta el mundo como los girasoles tan azules del invierno. Mientras la mente (mi cerebro), nte: podrá haber ausencia de pensamientos, pero a lado de todo monje habrá un muñeco ve. Si no eso, al menos sí una ventisca silenciosa de copos. Inevitable (me digo nquilidad), el destino del hombre es crear literatura. No tenemos otro modo de acercarno ndo. (Entonces Dios, la Gran bola de nieve, (enteramente literario, como nosotros), baja risco pronunciado (hasta lo absoluto) del presente). "Humanidad", una pequeña histo raria. Tampoco la mente puede tocar a la mente, porque es como poner un espejo fren o espejo. El hombre (para el hombre) es una tormenta de copos de nieve, o no es nada. M niña, tú sabes que la "nada" es mi copo de nieve favorito. "Nada", "Dios", son copos ve que tengo en las pestañas de mi ojo derecho. (Entonces, mi niña, te miras tiernamente espejo, y solo encuentras una tormenta de copos de nieve). "Nada", "Dios", son copos ve que tengo en mi ojo derecho, y en los días tristes de verano (cuando olvido que todo rario), esos copos se transforman en gotitas de agua, algo muy semejante al llanto.

Capítulo IV
Verónica (o el adn del espíritu)

[Secu

roito, secuela, fin. Estas teorías para ustedes, amigos. Como el sueño que se queda pegad piedra como musgo. La literatura, las flores que se abren como fogatas para el invierno. I cha niebla para nosotros, un peso intangible nos circunda. Lo mejor es ignorarlo, la po a gota de sangre que sucede al pinchazo. No hay que tener miedo, gigantes poetas ceden. Pero en nuestros ojos brilla cierto caballo, cierto relincho en el agua. Hay mu bla para nosotros, somos el copo de nieve que bajó contra todo pronóstico. Somos la cule más colores que el mismo arcoíris, brotando lentamente de un esqueleto lejano. No trae eno en el despliegue, sino un chorro de tinta. Somos una sola cosa, una sola deformidad mares. Contamos las olas, contamos las playas, contamos los granos.

artos y cuartos de silencio, nos aguardan. Estas linternas para ustedes, como una caricia para los bosques, como una vela para el cumpleaños del mundo, o un pequeño faro para res que guardan en sus bolsos. Lamento el peso de la niebla, lamento el vaticinio de os, pero he aquí que seguiremos adelante. No, no intenten detenernos con sus carro ebres. Una nueva ola se ha levantado, parece el relincho de cien caballos de agua. Lame augurios del último oráculo, pero he aquí que seguiremos adelante. No será el galope d

Oscar G. SIERRA

Universidad Complutense de Madrid

é por una época rara hace diez años, en la que cada vez que salía a la calle, veía a alguie
atropellado por un coche. La primera vez que me pasó estaba cruzado de brazos en mi p
uchando los gritos de los borrachos del bar de al lado. Era el Día del Trabajo y estaba
do en el sofá viendo la tele. Estaba a punto de irme a la cama cuando de repente -
M- escuché un gran ruido sordo. Miré por la ventana y abrí la puerta. No había más que
hes aparcados en el parking del bar y luces parpadeando.
o entonces mi novia Kim se despertó y entró en la habitación y dijo "¿qué cojones fue
?"
o sé", dije.
empujó por la puerta y me dijo disgustada, "Bueno, pues ve afuera y mira a ver."
bía una furgoneta blanca en el medio de la calle con los intermitentes encendidos y habí
tipo de rodillas sobre la hierba. Llevaba pantalones de pintor y estaba llorando. Caminé
tamente hacia allí y vi a una chica que parecía muerta simplemente tirada en el medio de
e.
ía la boca abierta y la ojos también.
siquiera parecía estar respirando y tenía un aire a muerta en la cara.
ío que la atropelló estaba ahí sentado, mirándome y llorando en plan, "¿qué vas a hacer
que miré otra vez a la chica y adivina qué, me seguía pareciendo que estaba muerta. Su
a seguía abierta y le salía sangre por una esquina de la misma.
mo nunca había tomado una clase de respiración cardiopulmonar, simplemente miré hac
y pensé para mí "¿qué cojones voy a hacer?"
que empecé a alejarme, muy despacio, para no tener que ayudar.
os. Lejos. Lejos.
ego me di la vuelta y empecé a alejarme más rápido como si no supiera quién era ella.
onces llegaron su novio y otro tío corriendo desde el bar. Parecían sacados de un catálog
J Crew*, así que no huí (ellos estaban con ella cuando fue atropellada y habían ido al ba
busca de ayuda). Se inclinaron hacia ella de rodillas y le hicieron la reanimación
diopulmonar.
…dos mil…tres mil.
onces simplemente me miraron como diciendo "¿estabas tratando de escabullirte de ayu
na persona?"
miné de vuelta y actué como si estuviera dirigiendo el tráfico alrededor de la chica.
iendo señales con el brazo dirigí el tráfico de la ruta 60 hacia la izquierda

entras echaba un vistazo había una pareja de Gedeones** y estaban intentando vender
blias a la gente que caminaba por la calle.
uieres una biblia?
o.
uieres una biblia?
o.
ego Kim me leyó el artículo de la mujer atropellada.
yó el -quién-qué-cuándo-dónde y por qué- introductorio a la historia: "El domingo pasad
la noche una chica de 23 años, fue atropellada por una coche al intentar cruzar la ruta 6
ego leyó cómo la chica había estado en coma y en cuidados intensivos durante la seman
ada y casi había muerto, y cómo su familia se había mantenido rezando al lado de su ca
uego un día.
MA YA.
despertó.
ego al artículo explicaba cómo el pobre tío que la atropelló también estaba borracho.
ierda", dije y solté una risilla. "El pobre bastardo fue arrestado y ni siquiera era el que
zaba sin prestar atención."
uego estaba una frase que ella dijo "Quiero dar las gracias a todo el mundo por las
ciones y las cartas. No pude hacer nada. No fue mi culpa."
uego me reí ruidosamente porque fue totalmente, realmente, culpa suya.
ntonces de repente escuché unos frenos chirriando.
ré hacia la calle y entonces -BAM- vi a otra chica atropellada por un coche.
quedó tirada en el suelo y luego se levantó como si estuviera avergonzada o algo.
adme que os diga, que puede que hayáis estado avergonzados antes, pero nunca los has
ado realmente hasta que eres atropellado por un coche delante de un grupo de personas.
divertido fue que el tipo del coche ni siquiera salió de él, pero trató de ayudarla sacando
zo por la ventana.
o ya se había ido y no quería ayuda.
o que es aún más divertido es que los Gedeones ni siquiera fueron a ayudarla, siguieron
ribuyendo biblias como si nada hubiera pasado.
uieres una biblia?
o.
uieres una biblia?
o.
guí caminando y empecé a pensar para mí mismo -es la segunda vez este mes que estoy
ndo alguien es atropellado por un coche.
ué pasa si es culpa mía?
luso empecé a decirle a mis amigos, medio en broma, "Sí, puede que sea como Drew

al coche rojo seguir su marcha sin darse cuenta de que el semáforo estaba poniéndose ro
puso VERDE y luego AMARILLO y luego ROJO. Y en lugar de gritar PARA-PARA n
e nada.

nplemente miré, consciente de lo que era capaz de hacer.

nplemente miré cómo pasó todo. Y luego dije -BAM.

odo BAM. El coche arrasó la intersección sin ni siquiera frenar. Y lo vi todo.

i el coche rojo.

l tío siendo atropellado por el coche…

parabrisas haciéndose añicos al chocar contra una pierna…

cuerpo volando por el aire como una calcetín viejo…

ntonces…

vendo.

vendo.

vendo de nuevo sobre el capó del coche rojo.

uego había gente corriendo.

tando.

itular del periódico unos días más tarde: HOMBRE CERCANO A LA MUERTE AL
UZAR LA CALLE.

i siquiera paré porque probablemente que fui el que lo provocó. Ni siquiera paré y segu
ninando bajo el sonido de la gente pidiendo ayuda.

lví a mi piso y cerré la puerta. Puse el cerrojo y bajé las persianas y me dije a mí mismo
nunca volvería a salir. Encendí la televisión y puse el volumen realmente alto para no
er que oír el sonido de la pareja del piso de arriba follando. Simplemente me senté y
uché el sonido de la televisión ahogando todo y por un momento no parecía de día, sino
he. Y luego me dije a mí mismo que nunca le contaría nada a nadie porque fui el que lo
vocó todo. Traté de olvidarme de las imágenes de mis amigos y de los coches y de
tarles sobre los fuegos que provoqué.

dije a mí mismo que no se lo diría a nadie, porque si lo hiciese probablemente estaría
niendo sus vidas en peligro.

hora después de leer esto quién sabe qué coche va a ir a por ti mañana.

ea divisoria

ngo un ebrio caracol por corazón
sé hacía donde me dirijo, ni en donde estoy
ucho ecos sordos en mí cabeza
ero gritar pero tengo los labios sellados.

yo coma comida basura no desencadena ninguna reacción en el universo y eso me da
nbre.
verte desnuda siento la necesidad de ponerme a cocinar para destrozar mi cuerpo.
ingrediente secreto es no mezclarme con las personas que quieren mezclarse conmigo.
o un yogur griego imaginando que son tus tetas y lo vuelvo a cerrar porque quiero
servarlas para una ocasión especial.
nsiedad que me causa verte desnuda tiene el doble de capacidad de retenerme en la cam
una ansiedad común.
un momento considero las opciones de enviarte una foto de mi frigorífico y lo hago.
un momento considero empezar a medir el tiempo utilizando como unidad mínima
a vez que saco el móvil para mirar la hora y vuelvo a guardarlo sin saber qué hora es.
e he puesto de fondo de pantalla es para que sepas que para mí internet está por delante

entras como sin ganas me quedo mirando el lugar que ocupa normalmente tu escote.
alguna manera me angustia que ya no necesites meterte globos de agua debajo de la
niseta.
o la hora en el móvil y verte desnuda hace que me empiece a sangrar la nariz.
ento frenar la hemorragia o al menos conseguir que la hemorragia entienda cómo me sie
siento bastante seguro de mí mismo cuando a las 5 de la mañana me mandas un mensaj
tinado a tu madre.
o mucho cuando me dices que mañana no te despierte para comer.
sé si quiero hacer la digestión sin ti.

Berta GARCIA FAET

The City College of New York

ÑO Nº 8

s ocho años llegó el peligro
poder reproducirme
pieza la cuenta atrás de los cuatrocientos
ılos   símbolo
 tiempo
                              y la gomorresina
filtraba
 la mínima boca del reloj de arena

nadre de mi madre enfática y dorada
 regaló un crucifijo   el hijo de dios
elto y entregado   brotaba de la trenza
dado con los hombres a partir de
ra dijo ella
dado con el amor a partir de
ra dijo ella
ra ya eres toda una mujer
 endometrio
taba a un pez anciano en su
camación

spanto de poder portar un bebé plegado
mi intestino
 haberme besado con tres o cuatro
nates
nenzó a expandirse
no una epidemia imaginaria

d blyton implantaba el canon del verano en mi tímpano
o quería ser como jorge

los aplausos de mis manos caían gotas
sangre de delfín
que yo me fingía plenamente indiferente ante tanta
via

s ocho años a los ciento cincuenta centímetros de hueso
gre y músculo alegre
gó el peligro de poder reproducirme
e poder multiplicarme
literatura
                                        y un sol azul
nchaba de estrógenos y progesterona
geranios   y un sol azul
nchaba de vello recién nacido
tímidas
as

orretrato con no-novia

ma,   por ti traduje un libro feo
castellano a inglés   quedó
culo

í caligrafía   pasional e informativa
as páginas medrosas   de la fricativa *SHE*

í un brebaje celta   dispuse versos ralos
spié desde lejos   pero fue inútil:

e besé el perfil   ni agité la colcha   tú
uiste   yo lloré   nadie me vio   lo

roble joven

asustó el libre albedrío de las frutas prohibidas
el Estado

erté del surco entreabierto por la boca del amor
género

fieso mi desliz: no soy valiente
lilla mi corazón   un ratón agrio

o el ritmo   de la formación de montañas
go el sexo   del nenúfar gigante del amazonas   soy
oe
        bien, ahora lo sabes: sigo el ritmo   del pecado capital
a melancolía   escribo

mas   con tres años de retraso   esto mejor   por favor   no
eas

ma,   por ti canturreé afónica   cerca del muelle

a contradecías
juicios   *sintéticos*   *a priori*   (pobrecitos)
ocando el desencanto final de bertrand russell

cir *ELLA* fue como extender un líquido   rojo como la sangre de orca asesina
o no era sangre   era vino feliz   era una rosa irregular
gramática)

día
a convencerme
taste una canción de *Shiny Love:*   *Platt Fiction*

ra te imagino   en un escenario

rte no es mímesis   Si este poema fuera mímesis
dría que retratarnos a ti y a mi   aquella noche   en la parábola
 ventanal, todos
huelga

uca al aire y
lazo azul (dádiva y feudo),
clamando que el oxímoron es parte de tu *sex*
peal

ra te imagino   en un escenario
 tu pelo rubio   y tu voz rubia   por ejemplo me arrepiento de correr

ra te imagino   por ejemplo me arrepiento de no apretar tu mano
un escenario   por ejemplo   sácame en una canción   si

treves

ma sobre mirar el cielo de noche y pensar cosas (ii)

que opino que la hipermetropía es una manera legítima de existir y que intento ser buena
sona y que estudio mucho ética y metaética y yo que lloro mucho con David Hume y co
galgos maltratados y con los viejos maltratados y con la contaminación de las heces de
inas y sus obscenas celdas del tamaño de un folio A-4 y sus viscosas fiebres del tamaño
sub-continente y yo que creo en los tirabuzones de los páramos y yo que ignoro todo y c
pregunto qué hacer sin lenin y sin cielo qué hacer con el mundo y su cabello cardado y
eco y cómo tocar sus huesos arcaicos y su praxis y el humo de su belleza impenetrable y
 siempre siento la presencia de un muro fratricida del sabor umami de la leche cuando
ero verter una palabra amable y desaliñada en la gorra entreabierta del mendigo o del
sico y yo que sé bastante del amor y que lucho activamente aunque con sueño o con sue
esivos a favor de la pandemia global de perdón y de esperanza que arrase el planeta tier
y como lo desconocemos de una vez por todas y yo que sueño excesivamente sueños de
ácter excesivamente erótico y a veces perverso y abrupto y que nunca le perdonaré a mi
ecie Auschwitz Rosa Parks el Estado-Nación el dinero el niño muerto y yo que olvido

Maria MECROMINA

Universidad de Córdoba

não é cidade, é fado

Escrevo embalando-me, como uma mãe loca a um filho mo

Fernando Pes

lo sabías Mamá, por eso no me dejabas volver. No está bien mirar el dolor de los dem está bien hablar del dolor de los demás. No está bien insistir en el dolor de los demás. T que él fotografiaba sigue en pie. Todo lo que acariciamos con nuestro amor sigue en dos los trayectos siguen en pie. Mi fantasma, mi cicatriz, mi dolor. Todos estos proce ológicos que os he ocultado, durante tanto tiempo, familia, permanecen aquí. Me esperab ntes, azules, dormidos, entre la humedad y la sal, riéndose de la saudade. Tiene que ocu catástrofe para que una ciudad se haga inmune, indemne, inmortal. Aquí todos los páj negros, aquí todas las mujeres tienen un marinero a quién llorarle, aquí todas las sire cen a todos los poetas que se tiran decididos al río boca abajo. Porque aquí aunque rchemos, seguiremos yaciendo, nosotros, intactos, celosos de dolor, celosos de enfermec osos de agonía y metástasis, queriéndonos como nunca hicimos, encantados de que nos pi os despiecen las gaviotas, que nos tiren como restos, aniquilados, desvalidos, como célu ervibles esperando la apoptosis, como peces y animales marinos muertos flota parados al fin para la canción de cuna y el féretro de olas y luna que les tiene el mar.

nibición de atrocidades

udiera volver
no hacen los gatos:

bsesionarse conmigo.
ste cuerpecito, no llores:
ya vendrán las varices de mamá para
obijarte de la sombra.

o las manos calientes dentro de un cuerpo

abuelo decía: no dejes que el animal huela tu miedo

padre decía: no dejes de mirar al animal porque el caballo nunca cierra los ojos

el quirófano alguien decía: no dejes de irrigar con suero caliente los órganos de un ntre abierto

cuerpo se repite sangrando y dice: en cada movimiento ya no soy el cuerpo que fui

Vlad POJOGA

Universitatea „Lucian Blaga”, Sibiu

ă rămânem numai câţiva
iciodată n-o să ne auzim ecoul
 tare decât atunci
d capul nostru
ăgat într-o găleată
ucrurile
care-am fi vrut să le facem
t niște cutii goale
care le rupem
i le înfăşurăm
urul pieptului
ricât am încerca
 să se lege n-o să se lege

eara asta
 bărbaţi cu braţe puternice
ărteau sticlă încinsă
 fost
atunci când erai mică
e-a prins ploaia
-ai vrut să mergem
asă
ra bine
e
ă când ai început
lergi încoace şi-ncolo
ână la urmă te-ai trântit
os
-am ştiut ce să fac
is îngerelul

rţile celorlalţi sunt
caje mecanice
tru că am abandonat
ea lucruri
um ar putea asta
nă facă să rezist
nă ridic
ascult tot
mai e de spus
nde naiba
ă ajungem
d vedem soarele
r pe podeaua duşurilor
m se lucrează
interior
oate lucrurile
care încerci
e dai afară
ies afară

eva a scos pistolul
tras
a a fost istoria noastră recentă
upta mereu şi mereu
e mai era
făcut
litatea
însemnat nimic
ptul femeilor la vot
ajutat la nimic
testele
u ridicat nicio sprânceană
ţii
u tăiat

rederea nu s-a dus cu totul
ne ferim încet-încet
l de altul
ăm
ce în ce mai multe
glezice
e facem moi
ncercăm să ajungem
ocuri în care n-a mai ajuns nimeni
ales dimineaţa
d nu mai avem
unde să scoatem cămaşa
n-am gândit chiar şi aşa
ine
a toate lucrurile
care le-am lăsat în urmă
ş face-o din nou
tru că oamenii nu-nvaţă niciodată
tii oamenii nu-nvaţă niciodată
lânsul în pumn
ne-a dus nicăieri
tru că unde
le naiba am fi mers.
nai uneori e linişte linişte
şte linişte linişte ne urcăm
care în patul de deasupra
murmurăm
nele celor
care am vrea
vedem
nou.

oţile când
ii singură de mână
iaţa

d n-am mai ştiut cum
ne arătăm
a
pus garduri
e noi
pus alţi oameni
e noi
artă e o sumă
figuri geometrice
m în linii curbe
nise
tăm pe străzi
iecare victorie
chipei naţionale
buie să ne legăm
oi de ceva
oştri sunt o iluzie
învingător înseamnă întotdeauna şi un învins

Arturo SANCHEZ

École Normale Supérieure de Lyon

New Town

; asesinos se levantan antes de la aurora.

PADRE: ¿Hijo?

Padre, no apartes tus ojos de mí. Tus párpados se arrugan con compasión y tu boca se tue asco al ver cómo mi piel se ha convertido en una gruesa capa de metal sin cicatrices. s se llenan de terror y repugnancia frente a mis manos de plomo, y ves cómo mis dec es largos y flexibles, se han unido en una única protuberancia, esta innoble prolongación ebrazo como un muñón vacío, este cañón frío y boquiabierto y todavía silencioso. veremos a jugar al béisbol en el parque cada semana. No sabría recibir la bola que lanz: un millar de veces, con una sonrisa igual a la que tuviste el día de mi nacimiento. ¿Recuer día en que me enseñaste a estrechar la mano como un hombre? Ya no podrás cada mañ rechar mi mano con firmeza en la tuya – tus dedos ya solo abrazarían este frío cilindro mo. Como un hombre. Como la estrechabas a tus compañeros del equipo de fútbol er versidad. Seca ahora tus ojos, hombre exhausto. Acércate para que mi nueva mano pu ar tu frente. Nueve milímetros de tedio en tu sien como mi último regalo.

a sangre limpió de desidia las fotografías del salón.

MADRE: ¿Mi niño?

Madre, tus ojos tiemblan como luciérnagas al contemplar mi piel fría y brillante, y tu uerce a la vista de mis manos cilíndricas de corazón negro como el espacio entre los plane acaricias mis mejillas, como lo haces cada mañana, ya no sentirás el calor húmedo de entud y la almohada. Ya no podré escaparme contigo a comer hamburguesas cada n ulando mantenérselo a papá en secreto. No nos verás ya a mi hermano y a mí midie: stras fuerzas en un pulso sobre la mesa de la cocina. Tampoco nos pelearemos fuera co eces hacíamos, mamá, te lo juro. Observa cómo una capa del metal más sólido se ha vu nvoltorio de mi cuerpo. Poco importará ahora que me ponga guantes y bufanda, como igas a hacerlo cada mañana en invierno, o que olvide cubrirme con el protector solar que tes en la bolsa cada verano. Mujer, que cese el temblor de tus labios y de tu garga

nprobar la fiabilidad de la reacción materna. Y siempre volvía con el mismo chocolate, e ma taza y con los mismos grumos. Ahora son otros los grumos que brotan de sus lab etos, mezclados con la sangre. Pero todo esto os resulta a vosotros demasiado desconoci

S NIÑOS: También nosotros conocemos el nombre de ese héroe mártir. También llorar nte a la pantalla, y también tenemos madres que nos traen chocolates humeantes.

¿Veis cómo mis alas, que han brotado de mi piel de metal, luchan por liberarse del abr ta romper las costuras?

S NIÑOS: No.

Venid a aplicar vuestros besos sobre mis pies, mi cuello y mis labios, pues soy un Án Señor.

una vez más,
espesas mareas de sangre oscura lavarán el polvo y el hollín de las calles
a levantar la Ciudad Nueva.

Nadie saldrá vivo de aquí

The killer awoke before da
He put his boots
He took a face from the ancient gallery and
Walked on down the

Jim Morri

señales de humo hablarán de nuestros fracasos.
sabiduría canina de la purga
lesta o
ible.
reloj de sol a la sombra de un túmulo
hace tarde.
visto avenidas desiertas y asesinos caminando en autopistas abandonadas
o el sol que más calienta.
ce la hiedra en la carretera
hoteles y rascacielos.
ciudad devora sus propias tripas

o habrá dónde esconderse.
gartos bajo el sol observarán en silencio las masacres.
he visto todo, y el futuro no guardará secretos.
no se guardarán secretos.
orá rumores y leyendas sobre un chamán fantasma.
odos seremos asesinos.
visto las olas amasar cadáveres en playas blancas
uerpos secos en acantilados y senderos
visto las leyendas de mis sueños negros
podemos dejar de correr
die dormirá en la noche furtiva
las ciudades caminarán los lobos.
 he visto en las calles de mi infancia.
 niños anunciarán a sus madres que hay sangre en cada esquina.
visto culminar el accidente.
daremos descalzos. Empuñaremos cuchillos y puñales y antiguas herramientas.
verá la era de las forjas.
verá el tiempo de los asesinos.
echaremos en las ruinas del Parlamento y la Universidad.
ndrás a jugar con nosotros.
 he visto con barro y sangre pintar mi rostro para la guerra.
ora sé que nadie saldrá vivo de aquí.
oremos extraviado nuestros nombres en pantanos de ceguera
identidad es una noción perecedera
prenderemos a luchar contra las bestias.
la cicatriz añadirá una sílaba a nuestro nombre.
ndremos nombres cortos.
oplarán vientos de demencia en la puesta de sol.
ertos yacen en el asfalto
os niños nacen enfermos.
é certero.
ando culmine el accidente quiero estar listo.
onarán como nanas canciones de guerra entre el polvo y los pedazos de cristal.
habremos olvidado todo.
el atardecer rojo y opaco acecharemos tras los coches volcados.

die está a salvo del acecho.
mo perros en jauría, como auténticos guerreros
 razas olvidadas reclamarán su trono,
derecho a la sangre y
aurora a cambio de la comunidad.
rante siglos la felicidad ha sido acosada en esquinas oscuras.
y es el día en el que los bandidos embozados levantarán sus soles de perfume y masacre
día dorado, el crepúsculo rojo y la noche negra de nuevo.
a desaparición inevitable de las estrellas humanas.
l Príncipe, que habrá perdido a sus ratas, deberá esconderse una vez más en la Cueva de
ndo, hibernar en la grasa y el oro mientras vuelve el asfalto a quebrarse y los hospitales
rirse de tierra y los caballos a cabalgar autopistas. Y tal vez al caminar resbalemos en
rcos de sangre con una sonrisa divertida.
y fuego en la noche cuando los perros se juntan
y fuego en la noche cuando huyen las ratas
y fuego en la noche al conquistar la herencia de los centauros
e es filosófica y guasona
y fuego en la noche cuando el monstruo gime
y fuego en la noche cuando nos recogemos el pelo con tiras de tela y nos embozamos en
ntas en el frío inclemente de la sublime resurrección
y fuego en la noche cuando recorro la ciudad en el último coche, el del guardabarros
llado y manchado de sangre, con las ventanas abiertas, aullando desnudo al cielo negro
y fuego en la noche cuando mato tras haber sido marcado a cuchillo en la pierna, en el
nbro, en la cara o en el pecho, que es donde más me gusta ser marcado
y fuego en la noche cuando, llorando de pena, devoro a los muertos que respeté
y fuego en la noche cuando asaltamos a los que pecan de pereza y cobardía
y fuego en la noche cuando acechan los niños, que son bestias despiadadas con aguzado
ntes de leche
y fuego en la noche cuando surgen aullidos de un rascacielos abandonado
y fuego en la noche cuando los coitos verdaderos hacen temblar la tierra y desplazan
ntañas como profetas
y fuego en la noche cuando las señales de direcciones y caminos caen como hojas muert
xidadas
y fuego en la noche cuando dos ojos amarillos te hielan la sangre en un callejón
y fuego en la noche cuando una emboscada te obliga a correr hasta la combustión de los

el que avistas la silueta
u asesino.
.y fuego en la noche! ¡Hay fuego en la noche! ¡Hay fuego en la noche! ¡Hay fuego en la
he! ¡Hay fuego en la noche! ¡Hay un incendio en cada oasis!
rid los brazos para acoger con amor y alivio la era divina de la vesania!

vi el coche que venía de frente.
día salí de la ciudad de madrugada.
las afueras, en la autopista desierta
hombre frente a mí miraba
s allá del horizonte.
aba desnudo y su cuerpo
u rostro
piertos de pinturas
hermosas.
u pelo lacio y negro
mo mares de alquitrán
a sobre sus hombros.
us ojos mudos eran ventanas sobre nuevos universos.
uién eres tú? ¿Qué aparición de tiempos olvidados? ¿Qué guerrero, qué hijo, qué padre,
ante, qué aeda? ¿Qué asesino?
os dibujos y los colores sobre su piel eran como los recuerdos exiliados que resurgen en
ños.
mo el idioma que hablábamos antes
ando la noche aún era negra
tes
nuestros nombres
tes
llegar al mundo.
tí el choque y vi las sirenas. Alguien habló de un accidente.
o yo, tendido en el suelo, inmóvil
la oreja pegada al asfalto
ya sólo el trotar de los caballos.

Belén Benito MORENO

Universidad Complutense de Madrid.

Gespräch

iste y te sentaste
aquella
naca de caña
ántas
as secas
nos pisado ya?
preguntaste a ti mismo
aso somos más
un tallo fértil
va dejando caer
pedazos
ta pudrirse
completo?
mpleté yo.

Gespräch

uché que llamaron a la puerta dijiste pero yo no te prestaba atención a ti tampoco a aque
nbre no recuerdo cómo se llamaba exactamente ... afuera se extendían terrenos hartos de
etación solo pisábamos hierba nos escondíamos entre arbustos ¿recuerdas cuando nos
díamos en el desierto? ... creo que han llamado repetiste
o mi cabeza seguía sin ti.
aso hay alguna forma de saber
le acontece a nuestro cuerpo
o después de la caída?
miento.
que quiero decir es,

Programul

OLOCVIULUI INTERNAŢIONAL STUDENŢESC „LUCIAN BLAG

Ediţia a III-a (XVII), 29 - 31 octombrie 2015

, 29 octombrie 2015

le 11^{00}-20^{00} – Primirea participanţilor
– Vizitarea Sibiului

NERI, 30 octombrie 2015

9^{00} – Deschiderea oficială a Colocviului (*Aula „Avram Iancu”, Facultatea de Litere*
e)

- Cuvânt de deschidere: Conf. univ. dr. Mirela OCINIC, Direct
Departamentului de Studii Romanice al Facultăţii de Litere şi Arte

Iesajul Rectoratului Universităţii „Lucian Blaga” din Sibiu: Prof. univ. dr. Mi
NCUŢ, Prorector al ULBS

Iesajul Decanului Facultăţii de Litere şi Arte: Conf. univ. dr. Alexa
TREA

9^{30} – Conferinţa cu tema: *Apele subterane ale adevărului*, susţinută de conf. univ.
rela OCINIC, Facultatea de Litere şi Arte din Sibiu

10^{30} – Comunicări şi dezbateri în secţiuni:

I. Hermeneutica textului literar
la 28 – Facultatea de Litere şi Arte)

II. Receptarea critică a operei lui Lucian Blaga
la 44 – Facultatea de Litere şi Arte)

III. Stilistică şi poetică
la 51 – Facultatea de Litere şi Arte)

IV. Filosofia şi estetica lui Lucian Blaga
la 16 – Facultatea de Litere şi Arte)

cultatea de Litere şi Arte)

– Festivitatea de premiere (*Aula „Avram Iancu”, Facultatea de Litere şi Arte*)

SÂMBĂTĂ, *31 octombrie 2015*

a 9^{00} – Vizitarea Muzeului în aer liber din Dumbrava Sibiului

a 10^{00} – Dezbatere a participanţilor la ediţii anterioare - *Imaginea lui Lucian Blaga la 12*
de la naştere

a 11^{00} – Lectură publică de poezie a laureaţilor concursului de creaţie literară

Premii acordate:

cţiunea I:
RMENEUTICA TEXTULUI LITERAR

Biroul secţiu
Lect. univ. dr. Alexandru Goldiș (Cluj-Napo
Conf. univ.dr. Rodica Grigore (Si
Dr. Irina Dincă (Timişoa
Secretar: Diana Mincu-Muşat (Sib

r. t.	Numele şi prenumele	Universitatea	Titlul lucrării	Premiu acorda
	Raisa Borș	Universitatea „Al.I.Cuza" din Iaşi	*Stilizări decadente în teatrul lui Lucian Blaga*	Mențiun
	Diana Lupuleac	Universitatea „Al. I. Cuza" din Iași	*Satul românesc în imaginarul academic*	Diplom de participa
	Diana Mincu-Mușat	Universitatea „Lucian Blaga" din Sibiu	*Apoteoza dansului în dramele blagiene*	Mențiun
	Costel Onofraş	Universitatea „Lucian Blaga" din Sibiu	*Exerciții de fragilitate*	Premiul
	Ionuţ Orăscu	Universitatea din Craiova	*Expresionismul „tare" şi expresionismul „slab"*	Mențiun
	Gabriela Tudosie	Universitatea din Craiova	*Mit şi imaginar în lirica blagiană*	Diplom de participa
	Iulia Ștefana Podaru	Universitatea „Lucian Blaga" din Sibiu	*Corespondența lui Lucian Blaga cu Vasile Băcilă*	Diplom de participa
	Snejana Ung	Universitatea de Vest din Timişoara	*Lucian Blaga şi Ioan Es. Pop. Configurări spaţiale*	Premiul
	Mihaela Vancea	Universitatea „Babeş-Bolyai" din Cluj-Napoca	*Corporalitatea ca prizonierat. Starea de captiv în lirica blagiană*	Premiul

ccțiunea a II-a:
ILISTICĂ ȘI POETICĂ

Biroul secțiu
Conf. univ. dr. Valerica Sporiş (Sib
Lector univ. dr. Ariana Bălaşa (Craio
Conf. univ. dr. Radu Drăgulescu (Sib
Secretar: Cezarina Bărbieru (Sib

r. t.	Numele şi prenumele	Universitatea	Lucrarea	Premiu acorda
	Cezarina Bărbieru	Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu	*„La curţile dorului” – metafora revelatorie vs. metafora vie. Analiză de text*	Premiu III
	Iasmina Bot	Universitatea de Vest din Timişoara	*De la apocalipticul stihial la „apocalipsa de carton”*	Premiul
	Emanuel Modoc	Universitatea „Babeş-Bolyai” din Cluj-Napoca	*Mit și secundaritate. Poetica marginalității în opera blagiană*	Premiul

cțiunea a III-a:

CEPTAREA CRITICĂ

OPEREI LUI LUCIAN BLAGA

Biroul secțiu
Prof. univ. dr. Dumitru Chioar (Si
Conf. univ. dr. Mirela Ocinic(Si
Asist. univ. dr. Alina Bako (Si
Secretar: Stanca Aruncutean (Cluj-Napo

r. t.	Numele şi prenumele	Universitatea	Titlul lucrării	Premiu acorda
	Stanca Aruncutean	Universitatea „Babeş-Bolyai” din Cluj-Napoca	*(Post)expresionism în postbelic. Receptarea critică a liricii blagiene*	Premiul
	Patricia Taşcău	Universitatea de Vest din Timişoara	*Noul stil blagian – perspective critice*	Premiu III

ecțiunea a IV-a:
LOSOFIA ȘI ESTETICA LUI LUCIAN BLAGA

Biroul secțiu
Prof. univ. dr. Gheorghe Manolache (Si
Conf. univ. dr. Radu Vancu (Si
Dr. Ioana Ciocan (Si
Secretar: Cătălin Urian (Si

r. t.	Numele şi prenumele	Universitatea	Titlul lucrării	Premiul acordat
	Marta Afloarei	Universitatea „Al.I.Cuza din” Iaşi	*Mitul mumelor și matricea stilistică - o constantă a filosofiei blagiene*	Diplomă d participar
	Anamaria Mihăilă	Universitatea „Babeş-Bolyai” din Cluj-Napoca	*De la simpatetic la demoniac. Consideraţiii asupra creatorului în filosofia lui Lucian Blaga si Liviu Rusu*	Premiul I Premiul special a revistei *Transilvan*
	Mariana Nastasia	Universitatea „Al.I.Cuza” din Iaşi	*Întâlniri ale antropologiei blagiene cu lingvistica integrală*	Premiul
	Ioana Moroşan	Universitatea de Vest din Timişoara	*Mit şi magie – mecanisme transgresive*	Premiul I
	Cătălin Urian	Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu	*Dorul: conceptul blagia aplicaţiile sale în lirica populară*	Mențiun

cțiunea a V-a – Secțiunea specială:
EȚI NEOEXPRESIONIȘTI

Biroul secțiu
Conf. univ. dr. Carmen Oprișor (Si
Lect. univ. dr. Marcela Adam (Chișinău, Republica Mold
Drd. Maricica Munteanu (
Secretar: Ștefan Baghiu (Cluj-Napo

r. t.	Numele şi prenumele	Universitatea	Titlul lucrării	Premiu acorda
	Alexandru Bodog	Universitatea de Vest din Timişoara	*Utopii ruinate şi mitologii personale: Mariana Marin şi Angela Marinescu*	Premiul
	Ștefan Baghiu	Universitatea „Babeș Bolyai" din Cluj-Napoca	*Cronologia termenului de neoxpresionism. O teorie a reacțiunii literare*	Marele Premiu „Lucia Blaga" Premiu special revista *Euphori*
	Victoria Sotnic	Universitatea de Stat din Moldova	*Elemente expresioniste în lirica Leonidei Lari*	Premiu III

ețiunea a VI-a:
CIAN BLAGA ÎN TRADUCEREA STUDENȚILOR

Biroul secțiu
Conf.univ.dr.Rodica Grigore (Sib
Lector univ.dr. Nora Căpățână (Sib
Lect.univ.dr. Diana Nechit (Sib
Conf. univ. dr. Dumitra Baron (Sibi
Lect. univ. dr. Mihaela Enache (Sib
Asist. univ. dr. Andreea Teodorescu (Sib
Lector Nicolae Henț (New Dehli, In
Dr. Philol. Olga Skackova (Leto
Mg. Philol. Olga Romanova (Leto
Mg. Philol. Dace Sostaka (Leto
Lector Emilia Ivancu (Polo
Lector Laura Zăvăleanu (Fra
Secretar: Sergiu Dorin Ursuţ (Sib

LUCIAN BLAGA ÎN TRADUCEREA STUDENTILOR (limba engleză)

	Numele şi prenumele	Universitatea	Premiul acordat
	Mădălina Panduru	Universitatea „Lucian Blaga" din Sibiu	Menţiune
	Sergiu Ursuţ	Universitatea „Lucian Blaga" din Sibiu	Premiul III
	Cătălina Stanislav	Universitatea „Lucian Blaga" din Sibiu	Premiul II
	Vlad Pojoga	Universitatea „Lucian Blaga" din Sibiu	Premiul I
	Maria Mecromina	Universidad de Córdoba	Premiul I Premiul special al revistei „Zor Nouă"

LUCIAN BLAGA ÎN TRADUCEREA STUDENTILOR (limba rusă)

	Numele şi prenumele	Universitatea	Premiul acordat
	Elizabete Strazdina	Baltic International	Mentiune

LUCIAN BLAGA ÎN TRADUCEREA STUDENTILOR (limba franceză)

Numele şi prenumele	Universitatea	Premiul acordat
Mădălina Panduru	Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu	Mențiune
Caroline Pelletier	Université Sorbonne Paris III	Premiul I
Jhugeroo Chundun	Université Sorbonne Paris III	Diplomă de participare
Pierre Vigneron	Université Sorbonne Paris III	Premiul II
Luminita Daniela Verdes	Université Sorbonne Paris III	Diplomă de participare
Sophie Chvabo	Université Sorbonne Paris III	Diplomă de participare
Pauline Roth	Université Sorbonne Paris III	Premiul III

LUCIAN BLAGA ÎN TRADUCEREA STUDENTILOR (limba poloneză)

Numele şi prenumele	Universitatea	Premiul acordat
Justyna Cichońska	Universitatea Adam Mickiewicz din Poznan	Premiul II
Anna Gartych	Universitatea Adam Mickiewicz din Poznan	Premiul II

LUCIAN BLAGA ÎN TRADUCEREA STUDENTILOR (limba japoneză)

Numele şi prenumele	Universitatea	Premiul acordat
Andreea Mihaela Stancu	Universitatea din București	Premiul III

LUCIAN BLAGA ÎN TRADUCEREA STUDENȚILOR (limba portugheză)

Numele şi prenumele	Universitatea	Premiul acordat

Ramona Mihaela Hristea	Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu	Premiul I

LUCIAN BLAGA ÎN TRADUCEREA STUDENŢILOR (limba hindi)

Numele şi prenumele	Universitatea	Premiul acordat
Nikhil Tanwar	Universitatea din New Delhi	Premiul special
Monu Bharti	Universitatea din New Delhi	Diplomă de participare
Yashvir Singh	Universitatea din New Delhi	Premiul II
Manisha Bhatt	Universitatea din New Delhi	Diplomă de participare
Prem Rana	Universitatea din New Delhi	Diplomă de participare
Virender Singh	Universitatea din New Delhi	Premiul II
Arzoo Jain	Universitatea din New Delhi	Premiul II
Raman Chauhan	Universitatea din New Delhi	Diplomă de participare
Rehan Sahaab	Universitatea din New Delhi	Diplomă de participare

ețiunea a VII-a:
ONCURS DE CREAȚIE LITERARĂ

Biroul secțiu
Prof univ. dr. Dumitru Chioaru (Sib
Conf. univ. dr. Radu Vancu (Sib
Dr. Rita Chirian – preşedinte USR Si
Secretar: Cosmin Rădoi (Sib

r. t.	Numele şi prenumele	Universitatea	Premiul acordat
	David Meza	Universidad Nacional Autónoma de México	Premiul special Premiul special al revistei *Euphoric*
	Oscar G. Sierra	Universidad Complutense de Madrid	Premiul special
	Berta Garcia Faet	The City College of New York	Premiul special
	Maria Mecromina	Universidad de Córdoba	Premiul special
	Costel Onofraș	Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu	Diplomă de participare
	Vlad Pojoga	Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu	Premiul special
	Cătălina Stanislav	Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu	Diplomă de participare
	Alexandru Văsieș	Universitatea „Babeș Bolyai” din Cluj-Napoca	Premiul I Premiul special al revistei *Euphoric*
	Deniz Otay	Universitatea „Babeș Bolyai” din Cluj-Napoca	Diplomă de participare
.	Cosmin Rădoi	Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu	Premiul special al revistei *Zona Nouă*

Cuprins